

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EMPEREUR ET LE CHRIST  
À LA CHAPELLE SAINT-SYLVESTRE DE LA BASILIQUE  
DES SAINTS QUATRE COURONNÉS  
(ROME, 1245)

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
YANEK LAUZIÈRE-FILLION

OCTOBRE 2009

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'adresse mes plus sincères remerciements à Olga Hazan et à Laurier Lacroix. Madame Hazan a été présente dans toutes les étapes de ce projet. Elle m'a fait part de judicieux conseils à propos des idées de fond ou à propos des pistes de recherche à aborder. Monsieur Lacroix m'a accordé toute l'aide et l'attention nécessaires en demeurant disponible, à l'écoute des difficultés rencontrées et en offrant une lecture efficace du mémoire.

Aussi, Lynn Bannon, Christine Desrochers, Olga Hazan, Louis Martin et Anne-Élisabeth Vallée m'ont engagé comme assistant dans leurs tâches d'enseignement ou de recherche, ce qui m'a permis de demeurer attaché au milieu universitaire et de profiter de leur expérience.

Les membres de ma famille, Luc Fillion, Agathe Lauzière et Catherine Fillion-Lauzière, m'ont soutenu dans toutes les étapes de ce projet et c'est avec eux que j'ai partagé en premier mes connaissances. Je remercie également Claude Levac et Ginette Parizeau.

Ce mémoire n'aurait jamais abouti sans un appui financier. C'est pourquoi je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pour l'attribution d'une subvention de recherche accordée à ce projet en 2007. Je désire aussi remercier l'Aide financière aux études du Gouvernement du Québec.

Je dois souligner l'apport précieux d'un groupe de correction et d'entraide qui s'est formé en cours de rédaction, composé de collègues

étudiant(e)s, tous candidat(e)s à la maîtrise au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal : Ariane Généreux, Sylvain Lalonde et Mélina Watters. Ces trois étudiant(e)s ont permis d'améliorer grandement la qualité de ce mémoire en relisant minutieusement chaque partie du mémoire. J'ai aussi eu le bonheur d'avoir avec Jasmin Miville-Allard et Nathalie Miglioli de nombreuses discussions et échanges concernant nos avancées dans le processus d'écriture. Je remercie en outre les personnes suivantes : Yves Becker, Nicolas Bencherki, Johanne Benoît, Jean-François Cottier, Jean Cloutier, John Drendel, Chantal Hardy, Maximilien Lomessy Homsy Ganzin, Omaer Kalwar, Sylvain Lefort, Séverine Lepape, Richard Locas, Serge Lusignan, Arnaldo Marcone, Didier Méhu, Marie-Lise Ouellet, Valentino Pace, Lamphone Phonevilay, David Piché, Suzanne Piresky Piredda, Massimo Previtero, Sylvie Quéré, Pierre Schulé, Bruno Thouin, Riccardo Valente. Enfin, puisque l'élévation de l'esprit participe à tout processus de création, je remercie deux artistes musicaux : Offer Nissim pour son remix de Suzanne Palmer, *Free my Love*, 2006, 8 min. 40 sec. (cf. 1 min 13 sec. - 1 min 50 sec.), et Howard Greenhalgh et Snap pour « Rhythm is a Dancer », *The Madman's Return*, Arista Records, 3 min. 49 sec. (cf. 24 sec. - 54 sec.).

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES PLANS.....	viii
LISTE DES PLANCHES.....	ix
LISTE DES DOCUMENTS.....	xii
LISTE DES CARTES.....	xiii
RÉSUMÉ.....	xiv
INTRODUCTION.....	1
In.1 Sources.....	3
In.1.1 La Seconde Parousie et le Nouveau Testament.....	3
In.1.2 Constantin I <sup>er</sup> .....	6
In.1.3 Frédéric II de Hohenstaufen.....	10
In.1.4 Les sermons aux lépreux.....	13
In.2 Programme iconographique.....	15
In.3 Problématique, hypothèse, cadre théorique et structure des chapitres.....	23
CHAPITRE 1	
ANALYSE DE LA FORTUNE CRITIQUE DU CYCLE DE FRESQUES DE LA CHAPELLE SAINT-SYLVESTRE.....	31
1.1 1896-1914 : un objet de culte.....	32
1.2 1971-2007 : un objet politique.....	38
1.3 L'empereur pécheur.....	39
1.4 L'empereur chrétien.....	42

## CHAPITRE 2

## L'ANTICIPATION DU JUGEMENT DERNIER

## ET LA PÉNITENCE..... 44

2.1 Le mur ouest et le cas de la *Seconde Parousie*..... 46

## 2.2 Un empereur pécheur, mais clément..... 49

## 2.3 Les stigmates de la lèpre..... 55

## 2.4 La confession au médecin des âmes..... 64

## CHAPITRE 3

## LA CONVERSION DE L'EMPEREUR..... 74

## 3.1 L'âme purifiée par le thaumaturge..... 75

## 3.2 Corps en scission : l'empereur et le Christ de Justice..... 76

## 3.3 Corps fixés : un empereur vassalisé..... 82

## CONCLUSION..... 89

## BIBLIOGRAPHIE..... 92

## APPENDICE A

## FRESQUES DE LA CHAPELLE SAINT-SYLVESTRE..... 101

## APPENDICE B

## FRESQUES DE L'ANCIEN PORTIQUE

## DE SAINT-PIERRE DE ROME..... 109

## APPENDICE C

## FRESQUES DE L'ÉGLISE DE SAN PIERO A GRADO..... 111

## APPENDICE D

## FRESQUES DE LA CHAPELLE BARDI DI VERNIO..... 113

## APPENDICE E

## DOCUMENTS..... 116

## APPENDICE F

## CARTE..... 120

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
In.1	ANONYME, le mur ouest de la chapelle et ses trois registres de lecture, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome. Photographie de l'auteur.....	17
In.2	MUÑOZ, Antonio, <i>Vue vers l'abside de la basilique des Saints Quatre Couronnés</i> , photographie noir et blanc, 1914, tiré de MUÑOZ 1914, planche II.....	23
1.1	MUÑOZ, Antonio, <i>La chapelle Saint-Sylvestre avant les restaurations</i> , photographie noir et blanc, avant 1912, tiré de MUÑOZ 1914, 105, fig. 129.....	37
1.2	MUÑOZ, Antonio, <i>La chapelle Saint-Sylvestre après les restaurations</i> , photographie noir et blanc, 1914, tiré de MUÑOZ 1914, 105, fig. 130.....	37
2.1	ANONYME, <i>Statue de Frédéric II de Hohenstaufen</i> , c. 1247, porte triomphale de Capoue, Campanie, Capoue, Museo provinciale Campano, tiré de KANTOROWICZ 1989, 349.....	54

Figure		Page
2.2	ANONYME, analogie entre les plaies du Christ souffrant et celles de l'empereur malade, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome. Photographie de l'auteur.....	61
2.3	Schéma des stigmates de saint François d'Assise, tiré de SCHMITT 1990, 317.....	63
2.4	ANONYME, croix d'argent byzantine du patriarche Michael CERULARIUS, détail, c. 1057, Dumbarton Oaks Collection, n° 64.13, tiré de JENKINS ET KITZINGER 1967, 252, fig. 2.....	69
3.1	LORENZO, Jacopo di, et Cosma di LORENZO, mosaïque au-dessus du portail de l'hôpital Saint-Thomas in Formis, Rome, c. 1210, tiré de ROMANINI 1994, 249.....	80
3.2	ALEMANNI, Nicolò, dessin de la mosaïque du triclinium de LÉON III (détruit), 1625, Rome, tiré de VALENTI 2007, 336, fig. 2.....	84
3.3	ANGELI, Niccolò, c. 1188-1198, Mosaïques de l'architrave du portique de Saint Jean de Latran (détruites), Rome, tiré de VALENTI 2007, 338.....	85



## LISTE DES PLANS

Plan		Page
In.1	MUÑOZ, Antonio, plan de la chapelle Saint-Sylvestre, 1914, tiré de MUÑOZ 1914, 104, fig. 128.....	16

## LISTE DES PLANCHES

Planche		Page
A.1	ANONYME, <i>Seconde Parousie</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	103
A.2	ANONYME, <i>Constantin malade de la lèpre rassure les femmes</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	104
A.3	ANONYME, <i>Songe de Constantin</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, Rome, photographie de l'auteur.....	104
A.4	ANONYME, <i>Les messagers et Sylvestre au Mont Soracte</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	105
A.5	ANONYME, <i>Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	105
A.6	ANONYME, <i>Baptême de Constantin</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	106
A.7	ANONYME, <i>Constantin présente la mitre au pontife</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	106

Planche		Page
A.8	ANONYME, <i>Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	107
A.9	ANONYME, <i>Sylvestre ressuscite le taureau</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	107
A.10	ANONYME, <i>Invention de la Vraie Croix</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, Rome, photographie de l'auteur.....	108
A.11	ANONYME, <i>Sylvestre et le dragon</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, Rome, photographie de l'auteur.....	108
B.1	GRIMALDI, Girolamo, <i>Songe de Constantin</i> , XVI <sup>e</sup> siècle, dessin du cycle de fresques de l'ancien portique à l'opposite de la façade de Saint-Pierre de Rome, c. 1260-1280, tiré de l' <i>Album Grimaldi</i> , Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro A 64 ter, repris dans VALENTI 2007, 348, fig. 15.....	110
B.2	GRIMALDI, Girolamo, <i>Saint Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres</i> , XVI <sup>e</sup> siècle, dessin du cycle de fresques de l'ancien portique à l'opposite de la façade de Saint-Pierre de Rome, c. 1260-1280, tiré de l' <i>Album Grimaldi</i> , Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro A 64 ter, repris dans Valenti 2007, 349, fig. 16.....	110
C.1	ORLANDI, Deodato, <i>Songe de Constantin</i> , XIII <sup>e</sup> siècle, San Piero a Grado, Pise, tiré de VALENTI 2007, 350, fig. 17.....	112

Planche		Page
C.2	ORLANDI, Deodato, <i>Sylvestre montre à Constantin l'icône des saints Pierre et Paul</i> , début du XIV <sup>e</sup> siècle, San Piero a Grado, Pise, tiré de VALENTI 2007, 350, fig. 18.....	112
D.1	BANCO, Maso di, <i>Constantin devant les femmes</i> (détail), 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence, tiré de ACIDINI LUCHINAT 1998, 265.....	114
D.2	BANCO, Maso di, <i>L'apparition des saints Pierre et Paul à Constantin</i> , 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence, tiré de ACIDINI LUCHINAT 1998, 77.....	114
D.3	BANCO, Maso di, <i>La reconnaissance de l'icône</i> (détail), 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence, tiré de VALENTI 2007, 353, fig. 21.....	115

## LISTE DES DOCUMENTS

Document	Page
<p>E.1 GRÉGOIRE IX, Bulle adressée à Frédéric II de Hohenstaufen, 23 octobre 1236.  Tiré de <i>Monumenta Germaniæ historica</i>,  <i>Epistolæ sæculi XIII</i>, t. 1,  n° 703, cité par Pacaut 1957, 265-266, selon la  traduction d'Augustin Fliche, <i>La chrétienté romaine</i>,  <i>Histoire générale de l'Église</i>,  t. 10. Paris, 1950, p. 226.....</p>	117
<p>E.2 Frédéric II de HOHENSTAUFEN, Manifeste  répondant aux accusations lancées contre  lui par la papauté, 1240.  Tiré de J.F. BOEHMER, J. FICKER et E.  WINCKELMANN (éd.), <i>Regesta imperii</i>, Innsbrück,  1881-1901, t. 5, 1198-1272, n° 2455,  cité dans Pacaut 1957, 264-265.....</p>	118
<p>E.3 INNOCENT IV, condamnation de Frédéric II au concile  de Lyon II, 17 juillet 1245.  Tiré de <i>Monumenta Germaniæ Historica</i>, <i>Epistolæ</i>  <i>sæculi XIII</i>, n° 124, p. 93-94.....</p>	118
<p>E.4 RAINIER DE VITERBO, Bulle <i>Eger cui lenia</i>, 1245.  Tiré de E. WINKELMANN,  <i>Acta imperii inedita</i>, t. 2,  Innsbrück, 1885, n° 1035,  cité dans Pacaut 1957, 266.....</p>	119

## LISTE DES CARTES

Carte	Page
In.1 La formation de l'État pontifical tiré de DUBY 2006, 128, c. A.....	9
F.1 Le monde occidental au XII <sup>e</sup> et au XIII <sup>e</sup> siècle, tiré de DUBY 2006, 59, c. B.....	121

## RÉSUMÉ

La chapelle Saint-Sylvestre dans la basilique des Saints Quatre Couronnés sur la colline du Cœlius à Rome a été consacrée en 1246 par le cardinal presbytère et vicaire apostolique Stefano Conti, sur les instances du pape Innocent IV. La chapelle est généralement connue pour sa fresque intitulée *Constantin présente la mitre au pontife* qui montre la donation d'insignes du pouvoir temporel de l'empereur au pape. Cette image s'insère plus largement dans un décor constitué de onze autres fresques qui racontent l'histoire de la conversion au christianisme de l'empereur romain Constantin le Grand et la légende des miracles du pape Sylvestre I<sup>er</sup>. Le présent mémoire propose que les fresques de la chapelle Saint-Sylvestre ont pour fonction d'exposer les divers pouvoirs du pape en faisant appel à des rituels impériaux spécifiques à l'histoire théologique et politique du XIII<sup>e</sup> siècle. Les rituels placent le corps de l'empereur dans diverses configurations qui profitent au pontife. La présence du Christ participe aux métamorphoses du corps de l'empereur en regard de l'histoire de sa souffrance humaine et de la conception des juristes et théologiens qui font du Christ la tête de l'Église de Justice. Diverses approches sont mises en avant : analyse de la fortune critique du cycle de fresques, exégèse des textes anciens, sémiologie du langage visuel, anthropologie des gestes, histoire du corps. L'étude des figures de l'empereur à la chapelle Saint-Sylvestre est importante dans la mesure où elle permet de comprendre la conception du pouvoir impérial par la papauté de la fin du Moyen-Âge. Ce cadre de recherche permettra d'insister sur les pouvoirs juridique et thaumaturgique conférés au pontife, en même temps que sur la complexité du corps de l'empereur, entre pécheur et modèle d'exemplarité pour l'empereur germanique contemporain Frédéric II de Hohenstaufen.

Mots clés : Moyen-Âge, Italie, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, iconographie religieuse

*L'érudition miniaturiste, chez Kantorowicz, a certes, on l'a dit, la charge d'une légitimation professionnelle, mais elle a aussi pour fonction d'assurer la recevabilité d'intuitions fondamentales, d'ordre existentiel* (Postface d'Alain Boureau, cité dans Kantorowicz 2000, 1293).

## INTRODUCTION

Les fresques de la chapelle romaine de Saint-Sylvestre, consacrée en 1246, racontent l'histoire de la conversion au christianisme de l'empereur romain Constantin le Grand (306-337) et la légende du pape Sylvestre I<sup>er</sup> (314-335). L'identité des artistes engagés pour peindre les fresques demeure inconnue, mais il est généralement admis qu'il s'agit du maître Ornatista d'Anagni<sup>1</sup>.

Selon une inscription apposée dans la chapelle par la Fraternité des *marmorarii* Romains<sup>2</sup>, la consécration de la chapelle Saint-Sylvestre aurait eu lieu le vendredi précédant le dimanche des Rameaux de 1246 par son mécène, le cardinal titulaire Stefano Conti<sup>3</sup>. Bien que la chapelle Saint-

---

1. Pour l'identification de l'artiste au Maestro Ornatista d'Anagni, voir Otto Demus, *Pittura murale romanica*, Milan, Rusconi Editore, 1969, 241 p., ill.

2. La communauté des *marmorarii Romani* (marbriers marmoréens) prend possession de la chapelle vers 1570. Le plan rectangulaire de la chapelle Saint-Sylvestre est modifié afin d'inclure une abside semi-circulaire. Ce faisant, la communauté détruit la paroi Est de la chapelle (Muñoz 1914, 203).

3. C'est Vincenzo Forcella (1876) dans ses *Iscrizioni*, qui rapporte le premier cette date. Forcella, libraire érudit, recense et décrit toutes les inscriptions que l'on trouve dans les églises et bâtiments romains depuis la fin du XI<sup>e</sup> siècle (Dionigi 1998, 71). 1246, c'est également l'année qu'ont privilégié les auteurs subséquents, dont Antonio Muñoz (1913-1914), Richard Krautheimer (1970) et Alessandro Tomei (1985-86). Or, Andreas Sohn (1977) a montré, en réinterprétant la plaque commémorative, que la chapelle n'a pas été consacrée en 1246 mais en 1247. En effet, puisque Sinibaldo Fieschi a été élu en 1243, et que selon l'inscription marmoréenne la consécration de la chapelle a eu lieu « la quatrième année du



Sylvestre ait été occupée par la papauté dès 1246, les multiples travaux opérés dans la Tour majeure par Lia Barelli laissent croire que le lieu appartenait à la riche famille des Conti au moins depuis 1244 (Barelli 1998, 112)<sup>4</sup>.

À la gloire de Dieu tout-puissant et pour l'honneur du bienheureux Sylvestre, cette chapelle a été consacrée au pape par le seigneur Raynald d'Ostie, évêque, sur les instances du seigneur Stefano, cardinal presbytère titulaire de Sainte-Marie-du-Transtévère, lequel a fait construire la chapelle et les maisons. Au nom du Seigneur. Amen. En l'année 1246 [...] au temps du Seigneur Innocent IV en la quatrième année de sa papauté<sup>5</sup>.

Le programme iconographique des fresques de la chapelle Saint-Sylvestre est structuré par quelques-uns des récits fondateurs du christianisme : la conversion au christianisme de l'empereur lépreux Constantin, les miracles du pape Sylvestre et la Seconde Parousie. En outre,

---

pontificat », la date devrait correspondre à 1247. Il est difficile de trancher entre ces deux dates.

4. C'est la prononciation d'une sentence de Stefano Conti en tant qu'auditeur d'une cause le 30 avril 1244 qui le confirme : « *Rome apud ecclesiam Sanctorum Quatuor Coronatorum* » (Barelli 1998, 112). Des fresques auraient même pu être peintes dans la chapelle Saint-Sylvestre bien avant celles qui ont été commanditées par Stefano Conti (Barelli 1998).

5.

« + AD LAUDEM DEI OMNIPOTENTIS ET HONOREM BEATI SILVESTRI /  
PAPAE DEDICATA EST HEC CAPELLA PER DOMINUM /  
RAYNALDUM OSTIENSEM EPISCOPUM AD PRECES DOMINI /  
STEPHANI TITULI SANCTAE MARIAE TRANSTIBERIM PRESBITERIS  
CARDINALIS / QUI CAPELLA ET DOMOS AEDIFICARI FECIT /  
+ IN NOMINE DOMINI AMEN ANNO DOMINI MCC /  
XLVI INDICTIONE IIII FERIA VI ANTE /  
PALMAS TEMPORE DOMINI INNOCENTII QUA / RTI / PAPAE ANNO IIII... »

Cette plaque commémorative apposée dans la chapelle Saint-Sylvestre vers 1570 par les *marmorarii Romani* a contribué à détruire la paroi sud tout comme la paroi est de la chapelle. Pour Richard Krautheimer, « Les *marmorarii* romains me paraissent avoir acquis autant de célébrité comme marbriers que comme trafiquants de dépouilles architecturales et autres matériaux de construction. Et quand l'un d'eux gravait à l'occasion son nom sur une pièce ancienne, c'était moins comme marque de propriété que pour faire la publicité de son entreprise, souvent transmise de père en fils et petit-fils » (Krautheimer 1999, 486).

l'exécution du cycle de fresques de la chapelle Saint-Sylvestre est ancrée dans un moment singulier pour la papauté. Quelques mois avant la consécration de l'oratoire, l'empereur germanique Frédéric II de Hohenstaufen est déposé par le pape au concile de Lyon II. L'importance de cet événement pour la papauté est tel que les documents qui en témoignent viennent se superposer à la trame narrative établie par l'histoire de Constantin telle que présentée dans la chapelle. Quatre types de sources sont donc utilisables pour examiner les fresques : celles qui concernent la Seconde Parousie, les histoires de Constantin et de Frédéric, et, enfin, les sermons aux lépreux.

## **In.1 Sources**

### **In.1.1 La Seconde Parousie et le Nouveau Testament**

Les sources fondamentales du Jugement Dernier sont dans le Nouveau Testament. L'évangile de Matthieu, dans ses chapitres 24 et 25, explique le cadre de la Seconde Parousie et du jugement des hommes qui doit l'accompagner. L'autre source importante est le 20<sup>e</sup> chapitre de l'Apocalypse qui mentionne les cataclysmes précédant le Jugement.

L'ouvrage *Alfa e Omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente* (Angheben *et al.* 2006) présente un aperçu des sources scripturaires sur lesquelles se fonde le thème du Jugement Dernier et de la Seconde Parousie. Le livre est écrit par Marcello Angheben et Peter K. Klein, sous la direction du professeur Valentino Pace, spécialiste de l'histoire de l'Antiquité tardive, de l'art byzantin et médiéval. Dans la préface, Pace indique que le cadre de l'étude doit dépasser les frontières de l'Occident, comme ce qui est généralement pratiqué dans ce genre d'étude où prévaut l'hégémonie

occidentale<sup>6</sup>. Dans l'introduction, les auteurs présentent les modalités de l'iconographie du thème du Jugement Dernier, dont la particularité est de présenter dans un moment simultané plusieurs événements successifs : l'apparition du Christ dans le ciel, la résurrection des morts, la pesée des âmes, la séparation des élus et des damnés (Angheben *et al.* 2006, 9). La Seconde Parousie est le dernier épisode de la vie humaine par lequel le Christ revient juger les vivants et les morts. Sa première venue, l'Incarnation, avait été soldée par la mort sur la croix. Le Christ était alors descendu aux Limbes ou en Enfer pour briser les portes et extraire tous les justes de l'Ancien Testament en commençant par Adam et Ève. Les auteurs expliquent que « Le sacrifice du Christ a donc supprimé la malédiction qui pesait sur les hommes après le péché originel, et a ouvert le chemin vers le salut<sup>7</sup> ». La mort du Christ a également permis d'instaurer le tribunal céleste du Jugement Immédiat (Jugement des âmes). La décision de ce tribunal provisoire est revue par le Christ lors du Jugement Dernier. Les instruments de la Passion du Christ justifient sa fonction de juge en exposant la nature humaine du Fils de l'homme. L'évangile de Jean explique cette fonction : « Car, de même que le Père possède le pouvoir de donner la vie, de même il a accordé au Fils le pouvoir de donner la vie. Et il a donné au Fils le droit de juger, parce qu'il est le Fils de l'homme » (Jean 5, 26-27). Les clous, la couronne d'épines et la lance sont représentés dans la *Seconde Parousie* (Planche A.1) sur le trône du Christ. Le Christ tient la croix de la main gauche et montre les stigmates de la Passion sur la main droite, le flanc et les deux pieds. Aux deux côtés du Christ apparaissent six apôtres dont Paul. Selon les auteurs d'*Alfa e Omega*,

---

6. « [...] questo tema non può seguitare a essere visto in un'ottica tutta occidentale o, comunque, di prevalente egemonia figurativa occidentale » (Angheben *et al.* 2006, 7).

7. « Il sacrificio di Cristo ha dunque soppresso la maledizione che pesava sugli uomini dopo il peccato originale, e ha spalancato il cammino verso la salvezza » (Angheben *et al.* 2006, 11).

leur présence est attestée par l'évangile de Matthieu, où Jésus dit : « Je vous le déclare, c'est la vérité : quand le Fils de l'homme sera assis sur son trône glorieux dans le monde nouveau, vous les douze qui m'avez suivi vous serez également assis sur des trônes pour juger les douze tribus d'Israël » (Matthieu 19, 28). La présence de Paul s'explique par la dignité d'apôtre qui lui a été accordée.

Le chapitre 24 de l'évangile de Matthieu explique le contexte du Jugement Dernier.

Alors, le signe du Fils de l'homme apparaîtra dans le ciel; alors, toutes les tribus de la terre se lamenteront, elles verront le Fils de l'homme arriver sur les nuages du ciel avec beaucoup de puissance et de gloire. La grande trompette sonnera et il enverra ses anges aux quatre côtés de la terre; ils rassembleront ceux qu'il a choisis, d'un bout du monde à l'autre (Matthieu 24, 30-31).

Selon les auteurs d'*Alfa e Omega*, le chapitre 25 de l'évangile de Matthieu affirme au contraire que ce seront toutes les nations qui seront rassemblées devant le Juge, sûrement après la résurrection des corps<sup>8</sup>, et que ce sera le Seigneur qui séparera « [...] les moutons des chèvres; il placera les moutons à sa droite et les chèvres à sa gauche » (Matthieu 25, 32-33).

Enfin, le dernier acte de l'Apocalypse présente le Christ qui apparaît sur un grand trône blanc (Apocalypse 20, 11) et qui présente le Livre de la Vie.

---

8. « [...] afferma, a contrario del capitolo precedente, che saranno tutte le nazioni a essere raccolte davanti al Giudice - sicuramente dopo la risurrezione dei corpi - e che sarà il signore a separare [...] » (Angheben *et al.* 2006, 14).

### In.1.2 Constantin I<sup>er</sup>

Parmi les sources concernant Constantin, deux sont fondamentales pour comprendre la représentation de l'empereur dans la chapelle Saint-Sylvestre : les *Actus Silvestri* ou *Vie de Sylvestre* (c. IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle) et le *Constitutum Constantini* ou *Donation de Constantin* (c. 750). Au coeur de la *Vie* et de la *Donation* figurent la conversion au christianisme de l'empereur romain Constantin I<sup>er</sup> et l'instauration de la religion dans l'empire. Les deux écrits s'appuient sur une longue tradition littéraire, analysée et interprétée par la papauté et les juristes de l'empire tout au long du Moyen-Âge. La *Vie* et la *Donation* présentent des événements similaires. Chacun des deux textes présente d'abord Constantin malade de la lèpre, ou face à l'ennemi guerrier Maxence. Puis, en rêve, l'empereur reçoit l'appui du Christ, ce qui lui vaut la victoire contre la maladie ou contre son ennemi. En guise de reconnaissance, Constantin se fait alors baptiser et prononce une série de lois en faveur de l'Église et du pape. Ces textes constituent la trame narrative de base du récit de la chapelle.

La *Vie de Sylvestre* est datée de la fin du IV<sup>e</sup> siècle et des dernières années du V<sup>e</sup> siècle (Aiello 1992, 19)<sup>9</sup>. Il s'agit d'un recueil de textes hagiographiques anonymes rédigés dans l'objectif de colliger différentes versions de la légende<sup>10</sup>. La *Vie de Sylvestre* aurait connu une large diffusion au Moyen-Âge : plus de 300 codex pour la version latine, et au moins 90 pour

---

9. Il n'existe pas d'édition critique des *Actus Silvestri*. Ils sont retranscrits par Bonino Mombrizio, « Gesta sancti Silvestri papae », *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum*, H. Quentin (éd.), A. Brunet, Paris, 1910, vol. 2, 508-531.

10. Quant aux diverses versions qui ont été colligées dans les *Actus Silvestri*, voir F. Parente, « Qualche appunto sugli Actus Beati Silvestri », *Rivista di Studi Italiani*, 90, 1978, p. 880-885.

la version grecque, outre les rédactions en langue syriaque (Aiello 1992, 20). Comme il n'existe pas actuellement d'édition critique des *Vie de Sylvestre*, les auteurs ont recours à une compilation effectuée au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, la *Légende dorée*, complétée en 1265 (Dionigi 1998, 21). Il s'agit d'un recueil de lectures pour l'année liturgique et de courts traités sur les festivals chrétiens d'un Génois, le frère dominicain Jacques de Voragine (1230 - c.1298). Ce texte, dont 1000 manuscrits latins ont survécu et qui fut traduit en plusieurs langues, fournit une édition de la *Vie* dans les chapitres 12 « Saint Sylvestre » et 76 « L'invention de la Sainte Croix » (Jacques de Voragine 1267, 65, 259). Ces deux chapitres constituent la version la plus accréditée de la *Vie* (Marcone 2006, 915). De manière générale, le texte expose la prééminence de l'évêque de Rome qui devait faire en sorte que le Saint-Siège du VIII<sup>e</sup> siècle puisse revendiquer sa primauté sur l'Église d'Orient : « Nous décrétons et sanctionnons qu'il détienne la primauté tant sur les quatre sièges d'Alexandrie, d'Antioche, de Jérusalem et de Constantinople [...] » (Valla 1547, 140).

La *Donation de Constantin* est rédigée à la fin de l'époque mérovingienne, vers 750 par un clerc gaulois<sup>11</sup>. Le texte porte surtout sur la passation des insignes du pouvoir temporel au pape et le contrôle de Rome. L'empereur se serait départi de tous ses pouvoirs et aurait légué au pape Sylvestre les insignes impériaux dont le *phrygium* (tiare), l'*umbraculum* (parasol) et le cheval royal blanc.

Nous livrons présentement notre palais impérial du Latran, puis le diadème, c'est-à-dire la couronne de notre tête, et en même temps la tiare ainsi que le superhuméral, c'est-à-dire la courroie que l'empereur

---

11. C'est la date qui est généralement admise (Valla 1547, 1; Valenti 2007, 333). John Mitchell situe la date de publication entre le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle et le milieu du IX<sup>e</sup> siècle (Mitchell 1971, 19).

porte d'ordinaire autour du cou, et encore le manteau de pourpre et la tunique d'écarlate, et tous les vêtements impériaux, ou bien même la dignité de ceux qui commandent la cavalerie impériale; lui accordant aussi les sceptres impériaux, et en même temps toutes les enseignes, les bannières et les divers insignes impériaux [...] (Valla 1547, 143-144).

La publication de la *Donation* est liée à l'émergence de l'État pontifical à l'époque carolingienne au VIII<sup>e</sup> siècle. D'une part, l'exarchat de Ravenne, situé dans les territoires italiens contrôlés par l'empereur byzantin depuis les conquêtes de 765, est revendiqué par le pape Étienne II (752-757) comme faisant partie des États de l'Église. D'autre part, le roi des Lombards Aistulf occupe l'exarchat de Ravenne, territoire jadis byzantin conquis par les Lombards. Pour soutenir sa politique à la fois anti-byzantine et anti-lombarde, le pontife a recours au seul pouvoir politique fort de l'Occident, le roi des Francs Pépin le Bref, sacré à Soissons en 751 par Boniface. Étienne II oint une deuxième fois Pépin à Saint-Denis en 754 et ses deux fils, Charles et Carloman. Selon Marcel Pacaut, professeur d'histoire médiévale à l'Université de Lyon II, le sacre rendu par Étienne II faisait des Carolingiens la dynastie élue de Dieu, assurait l'hérédité monarchique et la restitution de l'exarchat de Ravenne par Pépin (Pacaut 1957, 36). La *Donation de Constantin* venait donc appuyer les revendications du pape. Les États de l'Église seront fondés avec la donation de Pépin en 756 qui inclut l'exarchat de Ravenne et une partie du Pentapole, s'ajoutant ainsi aux anciens duchés de Rome et de Pérouse.



**Carte In.1**  
La formation de l'État pontifical

L'histoire qu'expose la *Donation* n'a jamais fait l'unanimité. Les récits rapportant la conversion de Constantin au christianisme ne s'accordent pas entre eux sur la question du lieu et du moment précis de la conversion, ou encore de ce qui l'a provoquée. En outre, ils divergent considérablement lorsque vient le temps d'exposer la façon dont l'empereur a été baptisé et les événements qui ont suivi. C'est pourquoi les juristes impériaux ont contesté très tôt la validité de la *Donation*. Selon eux, le texte est apocryphe, et la plupart interprètent le document en faveur de l'empereur (Mitchell 1971, 20). L'Église fait alors progressivement reconnaître la *Donation* non plus en tant



que texte apocryphe, mais en tant que texte authentique, dans l'objectif d'asseoir juridiquement son pouvoir sur les choses temporelles<sup>12</sup>.

### In.1.3 Frédéric II de Hohenstaufen

Les sources concernant Frédéric II exposent l'arsenal du pape pour convaincre l'empereur de céder à ses demandes. Traditionnellement le pape peut procéder à l'excommunication de l'empereur ou à l'interdit d'une localité en rébellion avec l'autorité pontificale. Puisqu'il couronne l'empereur, le pape peut aussi procéder à la déposition, recours ultime; mais cela n'était qu'un droit théorique jusqu'à ce qu'Innocent IV décide d'y avoir recours contre Frédéric II. Sinibald Fieschi, élu à l'unanimité lors du conclave d'Anagni le 25 juin 1243, prend le nom d'Innocent IV. Ce pape se voulait un souverain temporel et ne pouvait admettre de voir passer ses États entre les mains de Frédéric, ce qui aurait permis la réalisation du grand État italien. Quant à Frédéric II de Hohenstaufen (1194-1250), il naît dans la marche d'Ancône et obtient l'héritage de l'empire de son père, Henri VI, mort en 1197. Sa mère, Constance, morte la même année, lui apporte par son ascendance de princesse normande le trône de Sicile où se mêlent les Sarrasins, les Grecs, les Italiens, des détachements allemands et normands. Frédéric est désigné roi de Germanie et couronné à Aix-la-Chapelle par Sigefroi, archevêque de Mayence et légat du pape, en 1215. Lors de son couronnement, Frédéric II

---

12. Cette reconnaissance du texte par l'Église ne mettra pas fin aux querelles juridiques. La papauté fragilisée du XIV<sup>e</sup> siècle fera l'objet des attaques de l'orateur et humaniste Lorenzo Valla (1407-1457), qui publie son célèbre *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*. Il y réfute à la fois la donation faite au pape et son fondement, la *Donation de Constantin*, grâce à des arguments d'ordre juridique, philologique et moral (Valla 1547, xi). Si Sylvestre avait été désigné souverain de l'empire par Constantin, pourquoi n'aurait-il pas fait frapper une monnaie comme l'ont fait tous les autres souverains? De plus, pourquoi les empereurs successifs devraient-ils reconnaître cette donation? Selon Valla, il n'appartient pas au Saint-Siège de revendiquer le pouvoir temporel.

avait promis au pape Innocent III qu'il céderait le royaume de Sicile à son successeur aussitôt qu'il recevrait la couronne. Pour Antoine Nemeth, qui examine l'interprétation universaliste du couronnement de Frédéric II face au suprématisme du pape, « Le but du pape est clair : l'Allemagne et la Sicile ne doivent jamais s'unir sous le même empereur. Les États pontificaux ne doivent jamais se sentir menacés à la fois par le nord et par le sud » (Nemeth 1975, 180) (Carte F.1). C'est le 22 novembre 1220 que Frédéric II est couronné empereur par le pape Honorius III à l'église Saint-Pierre de Rome.

C'est le cardinal Rainier de Viterbo qui est chargé de préparer les charges qui feront l'objet de l'excommunication de Frédéric en 1239. Il écrit qu'« une bête furieuse est sortie de la mer, pleine de mots blasphématoires; ses pieds sont ceux d'un ours, ses dents, celles du lion, elle ressemble au léopard et n'ouvre la gueule que pour outrager le nom divin [...] » (Extrait de l'encyclique annonçant l'excommunication de Frédéric II en 1239, cité dans Racine 1994, 326). Les textes du cardinal Rainier de Viterbo ont connu une large diffusion. C'est à lui qu'a été donné le mandat, en envoyant lettres et pamphlets, de réunir et de motiver certains personnages importants à se joindre au pape pour condamner Frédéric II jusqu'à sa déposition. À cause des tactiques militaires et propagandistes violentes qu'il utilisa contre l'empereur, Rainier de Viterbo est qualifié de « fanatique » (Van Cleve 1972, 467). Le discours de Rainier semble faire écho aux conceptions du mécène de la chapelle, Stefano Conti. En effet, le cardinal Conti a fait partie d'une tentative d'assassinat de l'empereur Frédéric II en 1246, ce dont aucun auteur ayant étudié la chapelle Saint-Sylvestre n'a tenu compte, à ma connaissance. Dans la correspondance que le pape entretient avec Stefano Conti après le concile de Lyon, il lui enjoint de protéger Pandolfe de Fasanella, vicaire impérial de la Toscane, et Jacques de Morra, vicaire de la Marche d'Ancône, qui devaient prendre la direction du royaume aussitôt que

l'assassinat de l'empereur serait commis (*Monumenta Germaniæ historica, Epist. Pont. ii*, n° 164, cité dans Van Cleve 1972, 490). Il est donc permis de voir une parenté entre la pensée de Rainier et celle de Stefano.

La bulle *Eger cui lenia* de 1245 est destinée à répondre aux attaques de Frédéric consécutives à la sentence de déposition du concile de Lyon. Dans la bulle, Rainier de Viterbo explique l'origine des pouvoirs pontificaux. Il y admet l'existence du pouvoir impérial, mais il indique que le pontife a pleins pouvoirs sur l'empire, par nature et avant même l'événement légendaire de la donation de Constantin. Cette conception spécifique du pouvoir est une manifestation éclatante de la pensée grégorienne liée au détachement progressif de l'Église vis-à-vis l'empire. Sous le pontificat de Léon IX (1049-1054), la tradition avait été rompue de dater les actes pontificaux selon les années de règne de l'empereur. La désignation d'évêques par l'empereur avait également été condamnée. Sous le pontificat de Nicolas II (1058-1061) l'élection pontificale n'était plus soumise aux volontés extérieures. Finalement, sous le pontificat de Grégoire VII (1073-1085), le pape est déclaré « seul souverain universel », « seul homme dont tous les princes baisent le pied » et « le seul qui peut user de la cape rouge comme signe d'empire et de martyr » par le *Dictatus papæ*, conservé dans le manuscrit d'Avranches de la fin du IX<sup>e</sup> siècle.

Le document [*Dictatus Papæ*] avec la lettre de Grégoire qui le contient doit être considéré comme un écrit authentique du pape lui-même... Les propositions les plus importantes qui concernent les rapports du 'sacerdotium' et du 'regnum' renferment les formules classiques des revendications du pape pour la suprématie du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel : 8. *Quod solus possit uti imperialibus insigniis* [*Donatio Constantini*]; 9. *Quod solius pedes papæ pedes omnes principes deosculentur* (C. Bihlmeyer et H. Tüchle, *Histoire de l'Église*, traduit de l'allemand par Marcel Grandclaude, vol. 2, Mulhouse, Salvator, 1963, 157-158, cité dans Nemeth 1975, 170-171. C'est l'auteur qui souligne).

### In.1.4 Les sermons aux lépreux

Outre l'écriture néo-testamentaire, les sermons des prédicateurs sont une source de choix pour contextualiser les Jugement Dernier, mais aussi, comme nous allons le voir, la conception du corps du lépreux. Les Jugement Dernier reflètent des choix doctrinaux qui précèdent leur réalisation et ils présentent une spiritualité plus proche de la vie quotidienne et de la prédication que de la spéculation théologique (Angheben *et al.* 2006, 10)<sup>13</sup>. En fait, une grande partie des Jugement Dernier est le résultat de thèmes glanés de sources écrites diverses, auxquelles peuvent être ajoutés des thèmes tirés du répertoire iconographique de l'art médiéval ou de l'expérience quotidienne<sup>14</sup>.

L'étude la plus récente qui examine le discours des prédicateurs sur la lèpre est celle de François-Olivier Touati et Nicole Bériou, *Voluntate Dei leprosus : les lépreux entre exclusion et conversion aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, parue en 1991. Les auteurs prennent comme objet d'étude les sermons aux lépreux du chanoine régulier Jacques de Vitry, mort en 1240, ceux du frère mineur Guibert de Tournai, mort vers 1284, et ceux du maître général de l'Ordre des Dominicains Humbert de Romans, mort en 1277<sup>15</sup>.

---

13. « Esse riflettono dunque scelte dottrinali precedenti alla loro realizzazione e, pertanto, una spiritualità più vicina al vissuto quotidiana e alla predicazione che non alla speculazione teologica » (Angheben *et al.* 2006, 10).

14. « La maggior parte dei Giudizi universali [...] è il risultato di raccolte di temi generati da fonti scritte diverse, a cui si possono aggiungere temi presi, in prestito dal repertorio iconografico dell'arte medioevale o dall'esperienza quotidiana » (Angheben *et al.* 2006, 17).

15. Le sermon est la forme la plus courante de la prédication, qui consiste à enseigner la parole de Dieu. Il se distingue de l'homélie puisqu'il est plus court dans sa source scripturaire tirée du thème biblique. Au XIII<sup>e</sup> siècle, des sermons aux lépreux nous sont parvenus, rédigés dans le cadre des Ordres mendiants. Le prédicateur expose d'abord le thème biblique, puis le plan, et enfin il développe chaque point à l'aide de versets.

Jacques de Vitry offre une collection de 74 *sermones vulgares* rédigés après 1228. Né vers 1165, il est un fervent partisan du renouveau de la prédication. Après 1216, il est nommé évêque d'Acre et conduit à prêcher devant les multiples communautés chrétiennes orientales et occidentales de la ville. En 1225 il revient en Europe et devient cardinal-évêque de Tusculum (1229-1240). Nicole Bériou relève l'importance des sermons que Jacques de Vitry a rédigés :

Les deux sermons *ad leprosos et alios infirmos*, assez librement écrits, témoignent d'une connaissance éprouvée des règles et des techniques de l'art oratoire. Comme tous les autres textes du recueil, ils présentent une structure simple où se succèdent le prothème, l'énoncé du thème, le développement et le récit de quelques exempla [...] (Touati et Bériou, 41).

Parmi les lecteurs connus de Jacques de Vitry, on compte son successeur dans la charge de cardinal-évêque de Tusculum, Eudes de Châteauroux, et le franciscain Guibert de Tournai.

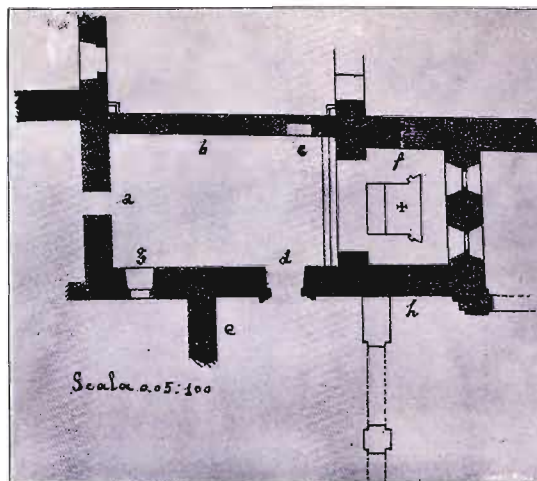
Guibert de Tournai naît au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Il est fils de famille noble et enseigne à Paris vers 1240. Le prédicateur exploite les *sermones vulgares* de Jacques de Vitry, mais élabore ses propres sermons *ad status* réunis après 1261. Pour Nicole Bériou, « Guibert de Tournai fait de l'exclusion le principal trait distinctif des lépreux : l'épreuve morale l'emporte, à ses yeux, sur l'épreuve corporelle » (Touati et Bériou 1991, 45).

Quant à Humbert de Romans, il naît en 1200 et fait des études à Paris avant d'entrer dans l'ordre des Dominicains en 1244. Il devient maître général de l'ordre le 31 mai 1254 et meurt en 1277. Nicole Bériou indique que c'est après 1266, peut-être entre 1270 et 1274, qu'il compose la *Somme à l'usage des frères prêcheurs* (Touati et Bériou 1991, 49). Le chapitre 93 de la

première sous-série de l'annexe concerne les lépreux, où l'auteur expose la pénitence sacramentelle, la patience exemplaire du bon lépreux et le détachement du monde dans l'espérance de la béatitude éternelle. La *Somme* devait être lue par les experts : « L'auteur a en vue des lecteurs déjà formés à l'élaboration rhétorique du sermon et [il] veut aller pour eux à l'essentiel » (Touati et Bériou 1991, 50).

## **In.2 Programme iconographique**

Le programme iconographique du cycle de la chapelle Saint-Sylvestre se déploie sur les parois ouest, nord et sud de la chapelle (Plan In.1), le mur est ayant été démoli. Sur le mur ouest, dans le registre supérieur, une *Seconde Parousie* a été peinte (Figure In.1). Le registre central, qui débute sur le mur ouest mais se poursuit sur les parois nord et sud, tient compte des écrits rapportant la conversion de Constantin au christianisme, des miracles de Sylvestre, et d'une manière plus subtile, comme nous le verrons, des événements politiques entre Frédéric II et Innocent IV et de l'interprétation de la lèpre par les prédicateurs. Le registre inférieur débute lui aussi sur le mur ouest pour se poursuivre sur les deux autres parois. Il expose une série de médaillons avec des prophètes de l'Ancien Testament muni de phylactères.



### Plan In.1

MUÑOZ, Antonio, plan de la chapelle Saint-Sylvestre, 1914.  
 a) porte du mur ouest; b) mur nord; c) ouverture dans le mur nord;  
 d) porte du mur sud; f) abside avec peintures du XVI<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup>  
 siècle; g) fenêtre du mur sud<sup>16</sup>.

En 1914, Antonio Muñoz a constitué une liste de titres pour chacune des fresques selon le thème représenté. Chaque image constitue ainsi un épisode de l'histoire de la conversion de l'empereur romain Constantin I<sup>er</sup> au christianisme. J'ai donné à chacune de ces fresques un titre en français fondé sur ceux que leur donne l'auteur (Appendice A): la *Seconde Parousie*; *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes*; le *Songe de Constantin*; *Les messagers et Sylvestre au Mont Soracte*; *Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres*; le *Baptême de Constantin*; *Constantin présente la mitre au pontife*; *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre*; *Sylvestre ressuscite le taureau*; *l'Invention de la Vraie Croix*; *Sylvestre et le dragon*<sup>17</sup>.

16. e) et h) sont des structures de datation incertaines (Golzio et Zander 1963, cité dans Filippi 2001, p. 49, ill. 5).

17. Voir Antonio Muñoz (1913), p. 205. Les titres originaux en italien sont: *Costantino malato di lebbra rassicua le donne*; *S. Pietro et S. Paolo appariscono in sogno a Costantino*;





**Figure In.1**

ANONYME, le mur ouest de la chapelle et ses trois registres de lecture, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.

Dans le registre supérieur du mur ouest est peinte la *Seconde Parousie* (Planche A.1). Le Christ est installé sur son trône dans l'objectif de juger les hommes, tandis que la Vierge et Jean Baptiste apparaissent à ses côtés. L'événement est annoncé par des anges dans le ciel et justifié par les *arma Christi* qui témoignent de la nature humaine du Christ, comme l'indique l'évangile de Jean (5, 26-27) : les clous, la lance, la couronne d'épines et la

---

*Costantino manda i messi a S. Silvestro ritiratosi sul Soratte; Gl'inviati giunti sul Soratte invitano S. Silvestro; S. Silvestro mostra a Costantino le immagini degli apostoli; Battesimo di Costantino; Costantino presenta la mitra al Pontefice; Costantino tiene le redini del cavallo montato da S. Silvestro; S. Silvestro risuscita il toro; Invenzione della croce; S. Silvestro e il drago.*



croix. Le Christ lève les deux mains et montre ses stigmates. Deux anges surplombent le trône du Christ et l'assemblée des douze apôtres.

Dans la première fresque du registre central, l'empereur est seigneur du monde et païen. Il est affligé de la lèpre, comme l'indique la trame narrative de la *Vie* (Planche A.2). Il refuse les conseils des prêtres païens qui lui conseillent de faire égorger<sup>18</sup>, aux portes de la ville de Rome, trois mille enfants, puis de se baigner dans leur sang tout chaud<sup>19</sup>. Résigné dans son palais, l'empereur reçoit durant la nuit la visite onirique des saints Pierre et Paul (Planche A.3). Les apôtres sont envoyés par le Christ pour faire suite à la décision de Constantin de refuser le bain de sang qui devait le guérir de la lèpre. L'empereur est d'abord félicité pour avoir fait preuve de clémence face aux enfants menacés par le rituel païen. Les deux saints expliquent qu'ils ont été envoyés par le Christ à cause du bon geste posé par l'empereur. Ils lui indiquent qu'il devra être plongé dans l'eau du baptême trois fois par le pontife pour être guéri de la lèpre.

Puisque tu as mis fin aux infamies et que tu as tremblé à l'idée de verser le sang innocent, le Christ, notre Seigneur Dieu, nous a envoyés pour t'indiquer le moyen de retrouver la santé. Écoute donc nos avertissements et fais tout ce que nous t'indiquons. Sylvestre, évêque de la ville de Rome, fuyant tes persécutions au mont Soracte, se tient caché avec tout son clergé dans des cavernes de pierre. Lorsque tu l'auras fait venir près de toi, lui-même te montrera la piscine de piété dans laquelle, dès qu'il t'y aura plongé trois fois, toute cette lèpre te quittera (Valla 1547, 137).

---

18. Selon la *Donation de Constantin*, les enfants ne doivent pas être égorgés mais immolés.

19. Les autres récits présentent des événements antérieurs à l'affliction de la lèpre. Dans l'*Invention de la Vraie Croix*, Constantin fait face à une armée de Barbares sur les rives du Danube (Jacques de Voragine 1267, 261), ou encore, selon Eusèbe de Césarée, devant son ennemi Maxence sur le pont Albin (Jacques de Voragine 1267, 262).

L'empereur envoie alors sa garde impériale à la recherche de l'évêque Sylvestre réfugié sur le Mont Soracte (Planche A.4). Puisque l'empereur lui demande d'identifier ses deux visiteurs nocturnes, Sylvestre présente deux portraits peints des apôtres, que l'empereur reconnaît immédiatement (Planche A.5)<sup>20</sup>. Constantin reçoit alors le baptême des mains de Sylvestre (Planche A.6)<sup>21</sup>. En conformité avec les événements présentés dans la *Donation*, l'empereur se départit alors de tous ses pouvoirs et lègue au pape Sylvestre les insignes impériaux dont la tiare, le parasol et le cheval royal blanc (Planches A.7 et A.8). Cependant, le pape se refuse à accepter la couronne d'or impériale. Puis, Constantin désigne Sylvestre comme chef de Rome, lui donne l'église Saint-Pierre et déplace le siège de son pouvoir impérial jusqu'à Byzance pour y fonder Constantinople.

Ici, le récit s'interrompt puisqu'il manque une fresque qui ornait autrefois le mur est (Plan In.1, f). En 1570, les *marmorarii* Romains avaient fait construire, sur le mur face à l'entrée, une abside. L'abside est décorée d'autres fresques, dont une représentant Constantin I<sup>er</sup>. « Afin de construire cette abside, les marbriers détruisirent naturellement les fresques sur la même paroi [...] » (Muñoz 1914, 203). Dans l'abside, on retrouve des peintures exécutées par le peintre Rafaellino da Reggio qui représentent les quatre saints couronnés, protecteurs de la confraternité des marbriers, sur les parois gauche et droite (Mitchell 1980, 19). On retrouve également sur les

---

20. Dans la *Donation de Constantin*, Sylvestre demande ensuite à Constantin une pénitence à faire au palais du Latran. Dans le cycle de fresques, contrairement à ce que rapportent la *Vie de Sylvestre* et la *Donation*, ce n'est pas le diacre mais Sylvestre lui-même qui montre les icônes.

21. Durant le baptême rapporté dans la *Donation de Constantin*, l'empereur annonce que « comme je me trouvai dans le bassin, je vis de mes yeux une main qui, du ciel, venait me toucher » (Valla 1547, 139) ; ou encore, dans la *Vie de Sylvestre* : « quand Constantin fut descendu dans l'eau du baptême, une grande lumière l'environna, et il en sortit pur de toute lèpre, et dit qu'il avait vu le Christ dans les cieux » (Jacques de Voragine 1267, 67).

deux pilastres latéraux la figure de Sylvestre et de Constantin. La voûte est ornée d'un médaillon contenant un buste du Christ, entouré des quatre saints et des évangélistes. La paroi du fond montre une crucifixion du XVIII<sup>e</sup> siècle (Muñoz 1914, 121).

Le récit du XIII<sup>e</sup> siècle de Constantin et Sylvestre se poursuit sur le mur sud, qui illustre la suite des événements rapportés dans *l'Invention de la Vraie croix* de Jacques de Voragine. Lorsque la mère de Constantin, de confession juive, apprend la conversion de Constantin, elle ramène avec elle 161 docteurs juifs qu'elle oppose à Sylvestre (Planche A.9). Le douzième docteur, Zambri, tente de réfuter les arguments du pontife et prononce le nom de Dieu à l'oreille d'un taureau furieux. Ce dernier en meurt, et l'évêque de Rome y voit l'oeuvre d'un démon, prétendant pouvoir ressusciter le taureau. Une fois ce miracle effectivement opéré, le taureau « se lève et s'en va en toute douceur » (Jacques de Voragine 1267, 69). À cette vision, les Juifs se convertissent tous au christianisme. C'est ainsi que, nouvellement convertie à la foi chrétienne, Hélène part à la recherche de la croix miraculeuse sur laquelle Jésus a été crucifié (Planche A.10). Les Juifs, mandés par la reine Hélène afin de découvrir l'emplacement de la croix, lui désignent Judas. Son aïeul l'aurait en effet informé de l'emplacement exact de la croix de Jésus. Forcé d'indiquer à la reine l'emplacement du lieu, Judas se rend sur le mont Golgotha. On y découvre alors trois croix dont l'une se présente comme celle sur laquelle le Christ a été crucifié. À ce moment, Judas se convertit au christianisme et est bientôt élu évêque de Jérusalem. À son retour, Hélène rapporte avec elle une partie de la croix qu'elle offre à l'empereur. Le cycle de la chapelle se conclut par un dernier miracle qu'évoque le chapitre 12 de la *Légende dorée*, « Saint-Sylvestre », qui met en scène le souverain pontife tuant un dragon pestilentiel qui menace les Romains (Planche A.11). Des

problèmes d'humidité sont manifestes dans cette fresque qui est aujourd'hui presque effacée<sup>22</sup>.

Lors de sa consécration, la chapelle Saint-Sylvestre devait servir de chapelle privée au cardinal Stefano Conti. Le lieu pouvait également servir de retraite défensive en cas de conflit militaire avec l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen. Cela dit, la chapelle comme la basilique étaient également ouvertes au public et des pèlerins les ont visitées pour leurs reliques de saints martyrs romains bien connus. Outre les reliques enfouies dans la basilique, il y avait des reliques dans la chapelle Saint-Sylvestre, comme celles d'Hippolyte et de Sixte. Arnaldo Marcone explique que la chapelle avait surtout une fonction publique, à cause de l'importance du programme de ses reliques (Sohn 1977, 10-14, cité dans Marcone 2006, 913). En se basant sur les inscriptions laissées dans la chapelle et qui datent de 1570, Marcone explique que des pèlerins visitaient la chapelle dans un itinéraire auquel on participait dans les rites qui précédaient la Pâque, ou pour satisfaire les fonctions liturgiques de la basilique du Latran<sup>23</sup>. Pour sa part, John Mitchell (1980) souligne que la chapelle est semi-privée<sup>24</sup>. L'importance

---

22. En publiant les « Storie di S. Silvestro » en 1985, Alessandro Tomei, accompagné de trois restaurateurs, rend compte d'un travail de restauration qui s'attaque aux problèmes d'humidité détectés sur les parois à gauche et à droite de l'entrée primitive. Les sources d'humidité ont pour conséquence d'effacer la peinture des murs. À propos du support, Tomei note qu'un grand pourcentage d'humidité s'infiltrait à l'intérieur des murs, notamment sur la paroi nord et dans l'abside. Au sujet de la couche picturale, l'équipe dirigée par Tomei note des dégâts dans les peintures de la nef, un enduit décollé et un soulèvement de la peinture accompagné d'éclats.

23. Cette hypothèse n'est pas reprise par Mitchell (1980), Tomei (1985-1986), Giordani (1997) et Valenti (2007).

24. Mitchell (1980, 18) s'appuie sur Muñoz (1914) pour expliquer pourquoi la chapelle avait une fonction privée, mais il n'explique pas en quoi la chapelle pouvait aussi être publique. Avait-il lu Sohn (1977)?

de la fonction privée est renforcée par la présence de deux porte-voix<sup>25</sup>. Ceux-ci raccordent la chapelle à une autre pièce du palais cardinalice, la Salle gothique, qui a été construite d'un bloc avec la chapelle (Mitchell 1980, 15) dans un ensemble de quatre étages dénommé Tour majeure<sup>26</sup>. Les deux étages supérieurs forment ensemble un appendice - une sorte de seconde tour - qu'on nomme Tour de Saint-Sylvestre. Selon Richard Krautheimer, la Tour majeure aurait été construite aux XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles le long du flanc opposé de l'église et contre la cour d'entrée, ajoutant ainsi à un complexe déjà fort ancien (Krautheimer 1999, 452). Une première église et une *domus ecclesiae* romaine antique avaient en effet été construites sur la Via Tuscolana (aujourd'hui Via dei Santi Quattro Coronati) par le pape Honorius (625-638)<sup>27</sup>. Bref, la chapelle Saint-Sylvestre devait sans doute servir d'abord le cardinal Conti. Cela ne signifie pas qu'elle n'était pas parfois ouverte aux pèlerins.

---

25. Les porte-voix ont été découverts par Muñoz en 1912, dissimulés dans la bande de feuillage qui décore la paroi sud de la chapelle. Ils ont environ 30 cm de diamètre et 20 cm de profondeur. Ils dissimulent un conduit en terre cuite d'environ 4 m de long qui se termine dans la pièce du haut, la Salle gothique, à 1 m 60 cm du sol (Muñoz 1914, 116-117).

26. De récentes restaurations menées par la restauratrice et historienne de l'art Andreina Draghi ont permis de mettre au jour un cycle de fresques représentant les Vices et les Vertus ainsi que les saisons dans la Salle gothique. Voir Draghi (1999).

27. Richard Krautheimer indique l'usage de la *domus ecclesiae* romaine : « [...] en 312 [...] les communautés chrétiennes possédaient leurs propres lieux de culte. Ce n'étaient ni de petits sanctuaires comme ceux des autres religions ni, évidemment, des temples à l'instar de ceux des anciens dieux, entretenus par l'Etat et par ses fonctionnaires. Ces lieux de réunion étaient plutôt des 'maisons de l'Eglise' (*domus ecclesiae*) - des salles communes, pour utiliser une expression moderne. Portant le nom des anciens propriétaires en titre du bâtiment [...], c'étaient des bâtiments d'habitation quelconques, des *insulae* ou de petites *domus*, que l'Eglise louait ou achetait, ou qui lui avaient été données » (Krautheimer 1999, 46).



**Figure In.2**

MUÑOZ, Antonio, *Vue vers l'abside de la basilique des Saints Quatre Couronnés*,  
photographie noir et blanc, 1914.

### **In.3 Problématique, hypothèse, cadre théorique et structure des chapitres**

La lecture des fresques de la chapelle Saint-Sylvestre est généralement faite par le recours à deux des fresques qui ornent ses murs : *Constantin présente la mitre au pontife* (Planche A.7) et la suivante, *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre* (Planche A.8). Il s'agirait des images les plus importantes, et ce pour deux raisons. La première est que ces fresques sont les plus anciennes conservées intactes à ce jour racontant la légende de la donation des insignes du pouvoir temporel de l'empereur Constantin au pape Sylvestre. La seconde raison tient au fait que les fresques reflèteraient le conflit politique entre le pape Innocent IV et l'empereur germanique Frédéric II de Hohenstaufen, qu'on nomme habituellement la Querelle du Sacerdoce contre l'Empire. En somme, ces deux images manifesteraient une appropriation d'un événement légendaire de l'an 312, mis par écrit par un faussaire vers 750 puis réinterprété dans la

chapelle vers 1246. Elles agiraient comme une histoire de la doctrine théocratique en présentant l'histoire de la victoire de l'Église sur l'empire par l'annihilation graduelle de son pouvoir temporel. Cette victoire se solderait par la soumission vassalique de l'empereur. Ce point de vue peut être illustré par l'étude de Christopher Walter (1971) dont les conclusions ont été abondamment reprises par la suite. La contribution de Christopher Walter à la compréhension du cycle de fresques est considérable. On comprend dorénavant mieux l'illustration de l'iconographie du pouvoir pontifical à Rome. Le rapport des fresques aux sources rapportant la conversion de Constantin a été clarifié et on sait maintenant l'importance de la fonction défensive du lieu pour exprimer la condamnation de Frédéric II. Malgré ces apports significatifs, trois problèmes demeurent par rapport à la lecture des fresques entreprise jusqu'à maintenant, et auxquels le présent mémoire tentera de répondre.

1) *La place importante de l'empereur vassal.* L'empereur occupe une place importante par rapport au pape dans la fresque intitulée *Constantin présente la mitre au pontife* (Planche A.7), ce que n'explique pas directement sa vassalité. Quoiqu'on l'ait montré en gémissement, l'empereur occupe tout de même le centre de l'image et déploie les bras en agrippant d'une main la bride d'un cheval, et de l'autre la tiare. Il faudra interroger la place importante occupée par ce corps désarticulé.

2) *Les gestes chrétiens d'un empereur païen.* En 1997, Roberto Giordani a fait une observation au sujet de la première fresque du registre intermédiaire, *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2), qui n'a jamais été reprise ni validée par la suite. L'auteur explique que Constantin fait étrangement un geste de bénédiction, ce qui s'explique mal puisque la lèpre ne devrait être que le symbole de la

condamnation divine<sup>28</sup>. Il s'agit là d'une remarque fondamentale de laquelle je partirai pour la suite de l'analyse: si l'empereur est uniquement pécheur avant son baptême, pourquoi poserait-il un geste de bénédiction? Pourquoi, si la lèpre dont est atteinte l'empereur avant son baptême est l'unique symbole du péché et que l'empereur est païen, l'aurait-on représenté, lui et sa garde impériale, en bénédiction (Planche A.2), en prière (Planche A.4), puis en adoration devant l'icône (Planche A.5)?

3) *Le Jugement Dernier fragmentaire*. En excluant le Christ trônant, les anges à la trompette, la Vierge, Jean Baptiste et les douze apôtres, des éléments du thème du Jugement Dernier seraient absents dans la chapelle Saint-Sylvestre, comme le souligne Antonio Muñoz (1914), soit : la résurrection des morts, la pesée des âmes et le verdict de Dieu par le Paradis ou l'Enfer. Pour l'auteur, ce thème n'occupe qu'un rôle générique sans qu'on puisse lui attribuer de fonction précise avec les histoires de Constantin et de Sylvestre qui se déroulent dans le registre de lecture central. Il indique que « Sur le mur dans lequel s'ouvre la porte primitive, au-dessus de l'histoire de Constantin, le Christ est représenté assis entre saint Jean, la Vierge et les douze apôtres [...], sortes de fragments d'un Jugement Dernier que l'on retrouve habituellement dans ce genre de lieu<sup>29</sup> » (Planche A.1). Or, il est possible de renommer cette fresque « fragmentaire » la *Seconde Parousie* sur la base de l'événement illustré ici, qui se structure sur le récit de l'Apocalypse du Nouveau Testament, de l'évangile de Jean et de celui de Matthieu. Le Christ et les apôtres jouent-ils ici un rôle générique qui ne

---

28. « Costantino, che fà stranamente un gesto di benedizione, è mostrato seduto su un trono gemmato addossato a una costruzione (...) » (Giordani 1997, 42).

29. « Nel muro in cui s'apre la porta primitiva, al di sopra della storia di Costantino è rappresentato Cristo seduto tra San Giovanni, la Madona e i dodici apostoli [...], quasi frammenti di un Giudizio Finale, che di regola trova posto in quel luogo » (Muñoz 1914, 104).



consiste qu'à superviser le cours de l'histoire, ou bien peut-on attribuer un rôle à cette fresque en regard de celles du registre de lecture central? Il faudra questionner le rapport au Christ qu'entretiennent le pape et l'empereur représentés dans les fresques.

Je propose que *les fresques représentent le renforcement du pouvoir du pape par un ensemble de rites menés par l'empereur*. Outre les rituels politiques nommés par Christopher Walter (1971) et qui ont été brillamment étudiés, le sacrement de pénitence exigé par la lèpre constitue un rituel théologique qui n'a été que peu étudié. La lèpre engage en effet une conversion par l'observation de certaines prescriptions qui sont exigées de la part du malade. La pénitence est promue au rang de sacrement dès le concile de Latran IV (1215, canon 21). Le salut du corps passe par la pénitence: « Une nouvelle génération de pénitentiels est apparue à la fin du XII<sup>e</sup> : les manuels de confesseurs accordent plus d'importance à la formation du confesseur et à son rôle pastoral » (Poirel 2004, 1071-1072). Les *Sentences* d'Abélard rangeront définitivement la pénitence parmi les sept sacrements. Si Christopher Walter et ses successeurs ont bien montré que le pontife profite des pouvoirs temporels de l'empereur, on n'a pas encore montré ce que le pontife acquiert de son corps malade.

Les trois problèmes que je soulève ont la particularité de s'adresser à la représentation du corps de l'empereur. Les changements corporels relèvent du lieu où se trouve l'empereur, de ses gestes, et de la nature de son corps. Pour les nommer, je ferai intervenir le concept de « figure » de l'empereur. Sans exclure les qualificatifs présentés par les auteurs précédents, l'usage de ce concept permettra de se fonder principalement sur la représentation des images de l'empereur dans le cycle de fresques. Pour expliquer les figures de l'empereur, on associe souvent celui-ci à un

personnage : Constantin I<sup>er</sup> est associé à Frédéric II, tandis que Sylvestre I<sup>er</sup> est associé à Innocent IV.

This is not to say that here, in thin disguise, are represented Innocent IV and Frederick II. It is Silvester and Constantine who are depicted, but the legend is provided with a contemporary gloss (Mitchell 1980, 28).

John Mitchell (1980) identifie les protagonistes à Innocent IV et Frédéric II, mais il établit en même temps que les relations entre ces protagonistes sont idéales, ce qui est en soi paradoxal étant donné le conflit historique qui les oppose, conflit qu'il prend pourtant la peine d'exposer en détail. Avant d'expliquer que les fresques font référence à Innocent IV et Frédéric II, Mitchell avance en effet que le cycle reflète une situation idéale entre le pape et l'empereur.

[The pictorial programme] would have called to mind the ideal relationship which should have existed between them, a state of mutual, but unequal harmony, in which the pope assumed the superior position, and the emperor unquestioningly performed the duties he owed to his spiritual and, in theory at least, temporal lord (Mitchell 1980, 27-28).

À mon avis, il ne suffit pas d'associer l'empereur à l'un ou l'autre de ces personnages historiques. Il me semble plus juste de montrer que le corps de l'empereur fait cohabiter divers personnages et divers rôles, liés entre eux dans un seul corps. Six fresques montrent une figure de l'empereur. Elles peuvent être classées en deux segments : celles qui sont avant le baptême (Planches A.2 - A.5) et celles qui sont après (Planches A.6 - A.8). Les trois premières figures de l'empereur seront étudiées dans le deuxième chapitre, et les trois autres dans le troisième chapitre.

Je propose de soumettre l'examen de chacune des figures de l'empereur au cadre théorique de l'anthropologie historique de l'École des

*Annales*<sup>30</sup>, et en premier lieu au modèle théorique fourni par François-Olivier Touati et Nicole Bériou. Les auteurs montrent que la lèpre s'inscrit dans le cadre d'une dialectique entre conversion et exclusion<sup>31</sup>, entre épreuve pour les justes, damnation ou occasion d'un suprême amendement pour les autres (Touati et Bériou 1991, 15). Leur recherche tend à montrer que vers la moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, soit au moment même où les fresques de la chapelle Saint-Sylvestre sont exécutées, le corps du lépreux est considéré par les prédicateurs comme double : d'une part la maladie expose les péchés de l'âme; d'autre part elle expose le lien privilégié avec le Christ souffrant. La guérison repose sur la confession et la contrition puisqu'elle exige l'intervention du « médecin des âmes » plutôt que celle de la médecine du corps.

Au XII<sup>e</sup> siècle, en effet, se fait jour le souci d'assimiler les lépreux à des religieux, alors qu'apparaissent de nouveaux ordres et que l'encadrement ecclésiastique se met en place. Parallèlement le lépreux est exalté, identifié au Christ, et sa vocation devient manifeste, d'où les formules du type *voluntate* ou même *judicio Dei leprosus*; la lèpre est une illustration du purgatoire qui vient de naître (Lescuyer 1995, 192).

On sait que les papes sont sensibles à ce type de thèse. Nicole Bériou indique qu'ils témoignent de leur sensibilité à cette interprétation de la lèpre depuis les écrits de Grégoire le Grand. Elle indique que ce pape définit la trame classique des prescriptions envers le lépreux : « Grégoire le Grand avait montré dans le *Liber pastoralis* le retournement que doit accomplir le malade, en l'articulant sur la prise de conscience de sa fragilité de créature pécheresse, sur la componction et sur l'humilité » (Touati et Bériou 1991, 56). Jacques de Vitry, Humbert de Romans et Guibert de Tournai ont chacun cherché à leur manière à mener à bien le programme grégorien pour

---

30. L'historiographie du corps a été établie ici grâce à l'ouvrage de Jacques LeGoff et Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen-Âge* (2003).

contraindre le peuple des simples gens au conformisme doctrinal et à la régularité des mœurs, sous la houlette de leurs pasteurs (Touati et Bériou, 58). C'est également ce qu'ont préconisé les papes jusqu'à Innocent IV :

[...] en 1183, Lucius III manifeste sa compassion à la communauté du Popelin : ... *Quanto vos acrius egritudine corporali Dei manus affligit*; Innocent III, en 1199, aux lépreux de Beauvais : ... *vestre infirmatis afflictio quam ex occulto Dei judicio sustinetis* (Arch. dép. Yonne H suppl. 3758, f° 3v° ; *Cartulaire de la maladrerie de Saint-Lazare de Beauvais*. Ed. V. Leblond, Paris, 1922, 22, cité dans Touati 1991, 15).

La similitude du vocabulaire de l'Église avec celui des prédicateurs me permet d'avancer l'hypothèse qu'une telle interprétation de la lèpre ait pu être utilisée dans la chapelle Saint-Sylvestre, cela bien sûr à l'avantage du pontife, comme je le montrerai. Le cadre théorique sur la lèpre fourni par Touati et Bériou permettra de questionner le rapport du corps de l'empereur à celui du Christ sur le mur ouest de la chapelle, en même temps que d'analyser les différentes actions prises pour guider la rédemption. Enfin, il faudra vérifier si de nouveaux pouvoirs sont conférés au pape par la maladie de l'empereur.

Afin de préciser les transformations du corps de l'empereur malade - parfois montré couronné et trônant dans son Palais avec sa garde impériale, parfois moribond, nu ou départi de ses symboles impériaux du pouvoir - et son rapport avec les symboles iconographiques du pouvoir temporel, je ferai appel à la théorie des Deux Corps du roi d'Ernst Kantorowicz (1895-1968), qui établit une dialectique entre un Corps personnel (ou Corps corruptible) et un Corps politique (ou Corps fictif). L'auteur pratique l'étude des corps dans une perspective de théologie politique médiévale sur les métaphores corporelles dans *Les Deux Corps du Roi : Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge* (1957). L'étude de Kantorowicz demeure comme un monument

historique de l'histoire des mythes au Moyen-Âge entourant la personne du souverain.

Là où Bloch interrogeait, du côté des représentations populaires, la "religion royale", les guérisons miraculeuses opérées par les souverains français et anglais, Kantorowicz étudiait l'édifice monarchique auprès des techniciens du prestige souverain : les maîtres de cérémonies et liturgistes, puis les juristes, déjà fort présents dans l'entourage de Frédéric II<sup>32</sup> (postface d'Alain Boureau, cité dans Kantorowicz 2000, 1226).

Dans le présent mémoire, l'étude du rituel de pénitence de l'empereur lépreux qui s'achève par sa conversion s'effectuera en trois moments distincts. Le chapitre premier visera à présenter les rituels politiques exposés par les historiens ainsi que le rôle de pécheur et de vassal qu'ils ont attribué aux images de l'empereur. Dans le chapitre deuxième, une relecture des fresques sera entreprise. Elle visera à présenter les trois premières images de l'empereur à la lumière de la conception de Frédéric II comme mauvais empereur de Justice et celle de certains prédicateurs qui associent la lèpre au Purgatoire présent. Les gestes de contrition que nécessite une réelle conversion seront également étudiés. Le chapitre troisième exposera les bénéfices retirés par le pontife d'une telle conversion en même temps que la représentation de l'empereur comme bon empereur de Justice. Je conclurai en soulignant l'apport de cette relecture des fresques qui contribue à montrer l'ensemble des nouveaux pouvoirs détenus par le pontife.

---

31. Le rôle de Marc Bloch (1886-1944) dans l'histoire du corps est lié à celui de l'École des *Annales*. Marc Bloch est le cofondateur, avec Lucien Febvre, de la revue des *Annales d'histoire économique et sociale*. Auteur des *Rois thaumaturges* (1924) dans lequel il aborde la question du pouvoir charismatique du souverain au Moyen-Âge, il pratique l'histoire des mentalités et du corps, des rituels et de la gestuelle. Le livre apparaît comme le fondement de l'anthropologie politique historique.

*Le vrai empereur, c'est le pape (Summa Parisiensis, Paris, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, cité dans Fuhrmann 1985).*

## CHAPITRE 1

### ANALYSE DE LA FORTUNE CRITIQUE DU CYCLE DE FRESQUES DE LA CHAPELLE SAINT-SYLVESTRE

Les écrits concernant la chapelle Saint-Sylvestre sont ici classés en deux phases. La première est marquée par le travail de l'historien Jean Guiraud et de l'architecte, peintre et archéologue Antonio Muñoz (1884-1960) (Dionigi 1998, 107)<sup>1</sup>. C'est la valeur religieuse du temple qui prime dans leurs ouvrages. Le cycle est un objet de culte qu'on doit remettre dans son état original du XIII<sup>e</sup> siècle. La sociologie de la médiation, tirée de la théorie interactionniste locale de Howard Becker proposée par Antoine Hennion et Madeleine Akrich<sup>2</sup>, permettra de montrer l'importance du discours de Guiraud et de Muñoz en ce qui concerne le découpage narratif des fresques et l'importance des reliques qui se trouvent dans la chapelle.

---

1. Afin de comprendre l'identité, l'apport et le contexte d'écriture de quelques-uns des auteurs, j'ai utilisé l'excellente bibliographie publiée en 1998 par Renzo Dionigi. Cet auteur oeuvrant dans le milieu académique et théâtral (Dionigi 1998, 9) a constitué une bibliographie et une liste des représentations artistiques des quatre saints couronnés. Son essai expose une notice biographique pour chaque auteur abordé. Étant donné que les auteurs qui ont écrit sur la chapelle Saint-Sylvestre sont nombreux à avoir aussi écrit sur la basilique attenante des Saints Quatre Couronnés, le livre de Dionigi m'est apparu de toute première importance dans le cadre d'une recherche qui vise à mettre au jour les apports de ceux qui ont écrit sur la chapelle.

2. Les expérimentations d'Howard Becker à la Northwestern University de l'École de Chicago, concernant le « labeling » par des groupes sur un individu ont donné lieu, dans les années 1918-1940, à la théorie de l'interactionnisme symbolique. Il s'agit de prendre en compte à la fois l'effet de l'individu et celui du groupe dans un contexte local, ce qui permet une plus grande précision dans l'étude de leur interaction.

La deuxième phase se structure dans les années 1950. Elle fait du décor de la chapelle la manifestation du conflit politique entre Frédéric II et Innocent IV. C'est ici qu'on étudie les sources primaires témoignant du conflit entre le Sacerdoce et l'Empire. Plutôt que de traiter des qualités plastiques des fresques, ce sont les intentions du commanditaire qui sont questionnées et son rapport avec l'empereur germanique. Pour les auteurs de cette phase, la fresque du *Baptême de Constantin* (Planche A.6) permet d'expliquer la trame narrative. Elle divise l'histoire en deux moments: d'abord païen et seigneur illégitime du monde, l'empereur par le baptême devient chrétien et fait preuve de soumission vassalique.

### 1.1 1896-1914 : Un objet de culte

Jean Guiraud (1866-1953), dans « Le titre des Saints Quatre Couronnés au Moyen-Âge », rapporte les différentes appropriations religieuses de la basilique ainsi que les restaurations effectuées du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle par la papauté. L'auteur se fonde sur des manuscrits de l'abbaye titulaire de Sassovivo et sur le *Liber pontificalis*, édité par l'abbé Louis Marie Olivier Duchesne (1843-1922), directeur de l'École française de Rome, archéologue et historien du christianisme (Dionigi 1998, 67).

Selon Guiraud, l'église des Saints Quatre Couronnés est mise à feu à la fin d'avril 1084 par le duc des Normands, Robert Guiscard. Sa destruction était l'un des dommages collatéraux qu'avait subi la ville de Rome lorsque Guiscard était venu délivrer le pape Grégoire VII, réfugié au château Saint-Ange, et lutter contre l'empereur Henri IV et son anti-pape, Clément III (Guiraud 1896, 235)<sup>3</sup>. C'est en 1112, sous le pontificat de Pascal II, que la

basilique des Saints Quatre Couronnés est reconstruite sous de plus petites dimensions. Elle ressemble à une forteresse afin d'éviter de nouveaux ravages en faisant usage de multiples tours de défense. Pascal II y fait faire des fouilles pour retrouver les reliques des quatre saints couronnés, d'abord extraites des Catacombes puis déposées par le pape Léon IV vers 850. On croyait alors qu'elles n'étaient pas au nombre de quatre, mais de cinq : « *Claudio, Nicostrato, Simphroniano, ... Castorio, et Semplicio* » (Krautheimer 1970, 3). Afin de célébrer l'office quotidien devant ces reliques, une communauté de moines bénédictins est installée par Pascal II dès 1116.

Jean Guiraud souligne l'isolement des moines. Sans communauté paroissiale, la communauté religieuse dépend entièrement de la papauté. Vingt ans après sa reconstruction et après la mort de Pascal II, l'église manque de revenus. Elle tombe alors sous la dépendance de l'abbaye de Sainte-Croix de Sassovivo, dans le diocèse de Foligno, et y restera associée jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle. Guiraud examine l'inventaire de 1315 effectué par le prieur Benvenutus et en conclut la grande pauvreté de l'église puisque le prieur n'est assisté dans sa tâche que de trois moines. L'inventaire témoigne aussi de l'absence de plusieurs ornements sacerdotaux. Pour l'auteur, il semble que l'église soit à peine desservie, ce qui est condamnable, étant donné le statut important des reliques qui y sont célébrées (Guiraud 1896, 251). L'abbaye de Sassovivo, pour Jean Guiraud, doit en porter le blâme.

Entre 1906 et 1912, peu après la publication de Guiraud qui indique l'importance de la basilique comme sanctuaire des reliques de saints martyrs

---

3. Le ravage effectué à la basilique des SS. Quattro Coronati est rapporté dans le *Liber pontificalis* sous le pontificat du pape Pascal II (1099-1118): « *Ecclesiam Sanctorum IIII Coronatorum, quae tempore Roberti Guiscardii, Salernitani principis, destructa erat, a fundamentis refecit* » (Duchesne 1955-1957, vol. 2, 305, cité dans Guiraud 1896, 238).



romains, Antonio Muñoz opère une série de restaurations dans le cloître et dans l'église des Saints Quatre Couronnés, mais aussi dans l'oratoire dédié à Sylvestre. Pour ses fouilles archéologiques, Muñoz travaille sous la direction du cardinal titulaire Pietro Respighi (Krautheimer 1970, 5). Les ouvrages de Muñoz, « Gli affreschi della cappella di S. Silvestro ai Ss. Quattro Coronati e le recenti scoperte » (1913) et *Il restauro della Chiesa e del Chiostro dei SS. Quattro Coronati* (1914), constituent le premier discours connu d'un historien de l'art en regard du décor de la chapelle. Son travail a considérablement transformé le cycle de fresques et a participé à modifier les discours subséquents sur son histoire et son interprétation. C'est grâce à Antonio Muñoz si une attention particulière a été portée aux fragments archéologiques conservés dans la chapelle, tels que reliques de martyrs romains et plaque de consécration. Ces fragments avaient déjà étudiés par Guiraud, mais ils seront étudiés plus tard par Andreas Sohn (1977) et Arnaldo Marcone (2006), davantage préoccupés par l'iconographie du pouvoir pontifical et impérial que d'archéologie. Rappelons également que c'est Muñoz qui établit le premier une trame narrative au cycle de fresques en regard des histoires de Constantin et de Sylvestre (In.2).

Muñoz construit la valeur du bâtiment au fur et à mesure qu'il opère ce qu'il appelle lui-même des « découvertes ». Il prend soin d'identifier l'état des lieux avant la découverte, et après. L'histoire des restaurations d'Antonio Muñoz a attiré l'attention des historiens de l'art sur une oeuvre importante du XIII<sup>e</sup> siècle et n'est pas sans rappeler l'histoire d'un objet de culte qu'étudie Madeleine Akrich. Dans « Le Jugement dernier. Une sociologie de la beauté » (1986a) et « Le polyptique de Beaune : la construction locale d'un universel » (1986b), l'auteure opère une histoire des constructions de sens

du polyptyque de Beaune<sup>36</sup>. Akrich découpe l'histoire du polyptyque en deux moments : l'anonymat, et la notoriété, révélant ainsi un moment charnière pour l'interprétation de ce tableau. Un jeune professionnel en visite « par hasard » à l'Hôtel-Dieu de Beaune avait grimpé sur une échelle et donné sur le tableau « [...] un coup d'éponge quasi-symbolique [suivi d'une] hébétude extatique, mouvement de pèlerinage » (Akrich 1986b, 243-244). À Rome, l'histoire est similaire :

The Superintendent Antonio Muñoz started to take an interest in the cloister in 1906 when it was still closed to the public. Realizing its artistic and historical importance, he succeeded in having it opened to the public (Morbidelli 1999).

Chez Muñoz, l'exemple des peintures de la voûte révèle le caractère de nouveauté accordé aux fresques. D'abord, le restaurateur décrit la voûte en berceau repeinte par les *mamorarii* Romains vers 1570 : « un système de divisions géométriques à grandes bandes jaunes sur fond clair-obscur, avec des motifs de rameaux [*palme*] et de couronnes faisant référence aux quatre saints sculpteurs, aux SS. Quattro Coronati [...] » (Muñoz 1913, 206). Par la suite, Muñoz indique qu'« immédiatement au-dessus des histoires constantiniennes est venue en lumière une face rouge [*rossa*] [...]. [Au-dessus de celle-ci], de belles feuilles stylisées, récurrentes, de couleurs claires et vives [...] » (Muñoz 1913, 206). Cette découverte soudaine est

---

36. Madeleine Akrich est chercheuse au Centre de Sociologie de l'innovation à l'École des Mines de Paris. Dans son étude, elle répertorie les différentes controverses autour de l'oeuvre qui en ont défini le sens. Pour ce faire, elle utilise les sources écrites du XIX<sup>e</sup> siècle et celles du XX<sup>e</sup> siècle et relève une série de réseaux s'étant appropriés l'oeuvre afin de produire un discours répondant à des critères différents. Elle nomme ces discours des *points de vue*. Le polyptyque est l'objet de l'intérêt des historiens de l'art et des membres du clergé sur place dans la ville, comme de la population. Elle ne néglige pas pour autant le rôle du tableau dans ce travail d'enveloppement, puisqu'elle le considère lui-même comme un intermédiaire. Tous ces éléments contribuent à forger le sens du tableau et échangent l'un avec l'autre dans la controverse.

appuyée d'une figure de style, la personnification : la fresque est mise en lumière.

Sous le couvert de vouloir mener des restaurations qui ramèneraient le cycle de fresques de 1245 à son état original, Antonio Muñoz participe malgré tout à ce que Madeleine Akrich appelle une « construction de sens » sur l'oeuvre. Muñoz explique qu'il a décidé de mener ses restaurations selon un idéal historique, le retour à l'original. Cette volonté s'est manifestée dans la chapelle par la destruction systématique des éléments rajoutés après la construction de 1245, sauf pour les peintures de l'abside. Cet idéal, qui en apparence laisse peu de place à l'intervention du restaurateur, participe néanmoins à une interprétation du cycle par la juxtaposition de diverses couches historiques. C'est ainsi que Muñoz délimite deux zones importantes dans la chapelle : nef du XIII<sup>e</sup> siècle et abside avec peintures plus tardives (Plan In.1). La zone d'influence des *marmorarii* romains se trouve donc surtout confinée à l'abside, leur système de divisions géométriques sur la voûte ayant été supprimé. Cette méthode trouve son équivalent dans le cloître de la basilique :

During the restoration work Antonio Muñoz discovered a considerable quantity of stone material (above all inscriptions, sculptural and architectonic fragments), which he arranged philologically in the cloister as if in a museum (Morbidegli 1999).



**Figure 1.1**

MUÑOZ, Antonio, *La chapelle Saint-Sylvestre avant les restaurations*, photographie noir et blanc, avant 1912.



**Figure 1.2**

MUÑOZ, Antonio, *La chapelle Saint-Sylvestre après les restaurations*, photographie noir et blanc, 1914.

En somme, les ouvrages de Guiraud et de Muñoz s'inscrivent dans une histoire du christianisme. Les auteurs adoptent un point de vue téléologique selon lequel l'objet d'étude s'inscrit dans une première phase de grandeur lors de sa construction, puis dans une deuxième de déchéance à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Pour Guiraud, puisque les Romains avaient une dévotion toute particulière pour les reliques contenues dans basilique, « il n'est [...] pas étonnant que Pascal II ait voulu relever de ses ruines et rendre à son ancienne splendeur un sanctuaire aussi vénérable » (Guiraud 1896, 239).

## **1.2 1971-2007 : Un objet politique**

Le travail d'Antonio Muñoz et de Jean Guiraud avait bien exposé le travail artistique, l'importance historique du cycle et des reliques de la basilique des Saints Quatre Couronnés. À partir des années 1970 avec l'importante publication de Christopher Walter, les historiens et les archéologues mettent en évidence la fonction défensive de la basilique pour protéger le pape Innocent IV de l'empereur germanique Frédéric II de Hohenstaufen. L'attention se déplace des objets qui faisaient de la basilique un important lieu de culte vers ceux qui témoignent de l'installation du pape dans la basilique au XIII<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, les recherches sur la chapelle constituent à ce moment-là principalement une histoire politique. Les successeurs de Walter, tels que John Mitchell (1980) et Arnaldo Marcone (2006), ont travaillé de manière plus spécifique sur la narration du cycle de fresques pour illustrer le conflit entre le Sacerdoce et l'Empire, en présentant d'une part un empereur condamnable dans les premières fresques, et d'autre part un empereur idéal dans les suivantes; le tout formant une sorte de métaphore de l'histoire de la doctrine théocratique à travers les siècles.

L'étude fondatrice de Christopher Walter parue en 1971, « Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace », analyse le répertoire d'iconographie politique utilisé par la papauté entre le VIII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle afin d'illustrer visuellement son pouvoir. L'auteur s'intéresse aux images détruites qui ornaient autrefois la basilique Saint-Jean de Latran. L'une de ces images était dans une salle dont la décoration avait été commandée par le pape Innocent III (1198-1216). Selon Christopher Walter, cette image disparue représentait l'empereur Lothaire II effectuant l'office de *strator* ou *marescalchus* pour le pape (Walter 1971, 123)<sup>5</sup>. L'office de *strator* est un rituel de soumission effectué par l'empereur par lequel il tient la bride du cheval du pape sur quelques mètres devant la foule. Afin d'esquisser une description et de faire l'interprétation de l'image disparue sous Lothaire II, l'auteur compare entre elles diverses images représentant le même sujet. C'est dans cet objectif que sont étudiées les deux dernières fresques du mur nord de la chapelle Saint-Sylvestre : *Constantin présente la mitre au pontife* (Planche A.7) et *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre* (Planche A.8).

### 1.3 L'empereur pécheur

Parmi les six images de l'empereur, les trois premières sont retenues par Christopher Walter et ses successeurs pour indiquer son statut de pécheur (Planches A.2 - A.4). Dans « St. Sylvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati », John Mitchell tente de repérer lesquelles des deux sources, soit la *Donation de Constantin*, soit la *Vie de Sylvestre*, ont été utilisées dans les fresques. Pour l'auteur, le programme de peintures

---

5. Sous cette image étaient inscrits les vers suivants, en latin: « *Rex venit ante fores, iurans prius urbis honores / Post homo fit papae, sumit quo dante coronam* » (Mitchell 1980, 26).

s'appuie sur l'un ou l'autre de ces récits, ou encore en diverge (Mitchell 1980, 28). Sans s'aventurer dans les détails, il note que la fresque *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2) se fonde sans doute sur la *Vie* puisque les événements qui y sont représentés s'en rapprochent davantage qu'ils ne se rapprochent de la *Donation* (Mitchell 1980, 19). Les actes qui dénotent le mauvais usage du pouvoir temporel sont identifiés grâce à l'histoire de Constantin I<sup>er</sup> : affliction de la lèpre, persécution des chrétiens, tentative d'assassinat d'enfants innocents.

Par ailleurs, dans d'autres cas, on opère une association entre l'empereur du cycle de fresques et Frédéric II. Puisque le mécène, le cardinal Stefano Conti, occupait une haute fonction dans la hiérarchie ecclésiastique et qu'il était proche de ceux, comme le cardinal Rainier de Viterbo, qui ont rédigé les principales sources auxquelles les historiens ont aujourd'hui accès, l'histoire de Constantin dans sa chapelle Saint-Sylvestre devait nécessairement refléter la même perception de l'empereur Frédéric II. Dans les trois figures, le passé païen de Constantin I<sup>er</sup> et les mauvais actes commis par Frédéric II se confondent. Dans un premier temps, l'argument consiste à associer l'histoire du cycle au conflit entre Frédéric II et Innocent IV quant à la gestion du pouvoir temporel. John Mitchell (1980) précise que la consécration à Sylvestre témoigne de la réappropriation d'une histoire antique sur laquelle on superpose des revendications contemporaines d'ordre temporel contre l'empereur. « It is not surprising that the legend of St. Sylvester was chosen for the walls of this chapel, designed to serve the heavily-fortified apartments which the pope's vicar had put up in the troubled times of the mid-1240s » (Mitchell 1980, 20). Dans un deuxième temps, l'argument consiste à associer les péchés reprochés à Frédéric II aux actes commis par l'empereur représenté dans le cycle de fresques. Trois caractérisations négatives sont



appliquées aux trois premières figures de l'empereur : l'occupant illégitime; le tyran; la comparaison à l'empereur Hérode.

Premièrement, Arnaldo Marcone indique que dans sa bulle de 1236, Grégoire IX opère une filiation entre les péchés commis par Constantin et ceux de Frédéric. Le pape associerait l'occupation militaire de Rome par Frédéric II à l'occupation illégitime de Rome par Constantin comme centre de l'empire (Marcone 2006, 931). Dans sa bulle, le pontife tracerait un lien direct entre Constantin et Frédéric II; puis il expliquerait que l'empereur germanique est coupable du même péché que l'empereur romain.

Deuxièmement, Mitchell identifie un moment charnière dans le cycle, la fresque du *Baptême de Constantin* (Planche A.5). Puisque pour Innocent IV, le règne de l'empereur avant son baptême était digne de celui d'un tyran, la figure de l'empereur avant son baptême pourrait être caractérisée de la même manière. « [Innocent IV] announced that the emperor had, before his conversion, ruled illegitimately as a tyrant [...] » (Mitchell 1980, 20).

Troisièmement, Marcone associe la figure de Constantin à celle d'Hérode pour la première figure de l'empereur dans le registre intermédiaire du mur ouest de la chapelle. Dans la fresque *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2), « Constantin figure comme un nouvel Hérode qui, pour guérir de la lèpre, ordonne l'assassinat d'enfants innocents pour s'immerger dans leur sang et ainsi guérir de la maladie<sup>38</sup> ». La comparaison avec Hérode se justifie par le fait qu'il était la figure classique

---

6. « Costantino vi figura come un novello Erode che, per guarire dalla lebbra, ordina una strage di innocenti per immergersi nel loro sangue e guarire così dal morbo » (Marcone 2006, 914).



du damné, frappé par la lèpre avant de connaître le supplice éternel (Touati et Bériou 1991, 53).

#### 1.4 L'empereur chrétien

L'empereur gagnerait son statut de chrétien une fois le baptême accompli. Trois fresques pourraient être caractérisées ainsi (Planches A.6 - A.8). Au moment du baptême, Arnaldo Marcone souligne que la figure de l'empereur passe du statut de pécheur à celui de chrétien. Les figures qui suivent le moment du baptême sont celles où l'empereur devient le défenseur de la nouvelle religion. « [L'empereur], une fois guéri de la lèpre, de persécuteur des chrétiens se transforme en paladin de la nouvelle religion<sup>7</sup>. » Nouvellement converti à la foi chrétienne, Constantin I<sup>er</sup> opérerait généreusement des rituels, représentés dans les deux dernières fresques du mur nord, témoignant d'une soumission vassalique au pape. Ces rituels auraient pour fonction de présenter un état de fait idéal, du point de vue de la papauté, entre les deux protagonistes. C'est en poursuivant sur la voie ouverte par Christopher Walter que les auteurs en arrivent à cette conclusion. En comparant la *Donation de Constantin* aux deux dernières fresques du mur nord de la chapelle (Planches A.7 - A.8), Walter en était arrivé à la conclusion que l'artiste ne s'était pas conformé à la manière dont les événements sont présentés dans le texte. Pour Christopher Walter, les deux dernières images du mur nord témoignent de ce que, sous Innocent IV, l'iconographie pontificale exprime une phase précise de son développement qui vise à réduire l'importance du rôle de l'empereur face au pape. Walter appuie cette

---

7. « Guarito dalla lebbra, da persecutore dei cristiani si trasforma in paladino della nuova religione » (Marcone 2006, 914).

hypothèse en présentant l'office de *strator* comme une preuve à l'effet que l'empereur reconnaît la suprématie du pape.

Le présent chapitre a permis de mettre en place plusieurs éléments pour la suite de l'analyse. L'ouvrage de Jean Guiraud a fait de la chapelle un important sanctuaire de saints, témoignage de la dévotion romaine du XIII<sup>e</sup> siècle. Les restaurations d'Antonio Muñoz ont mis à jour les histoires de Constantin et de Sylvestre en retirant toute couche de peinture laissée par la confraternité des *marmorarii* Romains à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Par la suite, les historiens ont insisté sur l'histoire du conflit politique de Frédéric II et Innocent IV à la lumière des documents juridiques échangés entre les deux parties et sur l'architecture défensive de la basilique. Le cycle de fresques présente pour eux l'histoire de l'Église victorieuse, à partir d'une situation initiale qui désavantage l'Église vers l'acquisition de nouveaux pouvoirs. Alors qu'on attribue aux trois premières images de l'empereur les péchés de Constantin ou Frédéric, on attribue aux trois suivantes le statut de chrétien grâce à l'examen des symboles iconographiques du pouvoir temporel qui sont donnés au pape, et qui font de l'empereur un modèle de conduite exemplaire.

Cependant, les conclusions que tirent les auteurs de ces deux moments historiques ne permettent pas de comprendre la *Seconde Parousie* (Planche A.1) autrement que comme une fresque isolée, sans rapport avec ce qui se déroule plus bas. D'autres éléments tendent à remettre en question le modèle de lecture binaire partagé entre un empereur pécheur puis chrétien, tels que la présence de prières avant même le baptême de l'empereur, ou encore son corps désarticulé dans la fresque intitulée *Constantin présente la mitre au pontife* (Planche A.7).

*Se convertir, c'est vivre en conformité avec la parole et l'exemple du Christ. Le lépreux peut revendiquer le nom de « mendiant du Christ »*  
(Touati et Bériou 1991, 64).

## CHAPITRE 2

### L'ANTICIPATION DU JUGEMENT DERNIER ET LA PÉNITENCE

Le présent chapitre vise à résoudre les problèmes du rôle de la *Seconde Parousie* (Planche A.1), de la bénédiction et des prières de l'empereur et de sa garde impériale. Je soutiendrai que ces gestes s'inscrivent dans un rituel de pénitence pour guérir de la lèpre. L'ensemble des fresques avant le baptême présente un processus de guérison amorcé par l'empereur lépreux, reconnu par les apôtres et soutenu par le pape. En insistant uniquement sur les pouvoirs politiques attribués au pontife dans la fresque *Constantin offre la mitre au pontife* (Planche A.7), les historiens depuis Christopher Walter (1971) ont négligé le Corps corruptible de l'empereur. Pourtant, ce Corps est présent dans le *Songe* (Planche A.3). C'est l'apôtre Pierre qui bénéficie de l'usage de ce Corps dans la fresque, ce dont il faut prendre compte si l'on veut comprendre l'ensemble des pouvoirs qui lui sont conférés dans le cycle. Le statut de l'empereur pénitent confère au pontife le rôle de thérapeute. Les fresques exposent la légitimation du pouvoir du pape sur le Corps corruptible de l'empereur.

Les liens entre l'empereur et le pape se structurent par leurs gestes et la représentation de l'espace. Il faut souligner la contribution de Roberto Giordani (1997) qui, dans un article intitulé « Fenomeni di astrazione prolettica in un ciclo pittorico medioevale: gli affreschi dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma », examine un procédé artistique

qui consiste à présenter un lieu reculé ou dissimulé qui dans la réalité n'est pas perceptible à l'oeil nu, ou encore à représenter dans le même espace des moments successifs de la même action<sup>1</sup>. Rappelons que Roberto Giordani avait observé « l'étrange geste de bénédiction » dans la fresque *Constantin rassure les femmes* (Planche A.2). L'auteur explique la place importante de la gestuelle des personnages, la composition des images et leur mode narratif. Giordani explique que « La valeur narrative (et en conséquence idéologique) de l'oeuvre prévaut sur la pure et simple représentation objective et naturaliste de la réalité [...] »<sup>2</sup>. Il observe que les fresques manifestent une combinaison de plusieurs moments et divers types de perspectives à la fois, qu'il étudie grâce à la figure syntactique de l'*astrazione prolettica*, que l'on pourrait traduire par « anticipation ». Cette pratique artistique brise l'unité de lieu et de temps de l'image<sup>3</sup>. L'usage de l'anticipation permet de mieux comprendre les moyens qui sont mis à la disposition du regardant pour interpréter l'espace et le lieu représentés. Ainsi, certains personnages qui se côtoient dans les images n'appartiennent pas à la même temporalité. Les mêmes éléments architecturaux permettent aussi à l'auteur d'interpréter une continuité dans l'espace, ce qu'il montre en évoquant le même mur de pierre ornant plusieurs fresques.

---

1. « Il fenomeno [...] consiste essenzialmente [...] nell' 'anticipare' o porre davanti figurativamente, mediante un processo assolutamente irrazionale, ciò che nella realtà si trova dietro e pertanto, a motivo d'un interposto diaframma, sarebbe impossibile in natura percepire ai nostri occhi; oppure nel rappresentare insieme, sincronicamente in uno stesso quadro, momenti successivi di un' "azione" » (Giordani 1997, 41).

2. « [...] il valore narrativo (e di conseguenza ideologico) dell'opera prevalga sulla pura e semplice rappresentazione oggettiva e naturalistica della realtà [...] » (Giordani 1997, 42).

3. Avant d'être appliquée à l'histoire de l'art, l'étude du phénomène de l'*astrazione prolettica* avait été circonscrite au cadre sémantique et linguistique (Giordani 1997, 41).

## 2.1 Le mur ouest et le cas de la *Seconde Parousie*

La *Seconde Parousie* (Planche A.1) a été interprétée depuis les restaurations et les recherches d'Antonio Muñoz comme relevant d'une iconographie fragmentaire (Muñoz 1914, 104) parce que, outre le Christ, seuls trois groupes de personnages y sont représentés: la Vierge, Jean, et les douze apôtres. On a fait du Christ un juge, un arbitre de l'histoire qui se limite à superviser le parcours victorieux de l'Église (Valenti 2007, 343). La *Seconde Parousie* (Planche A.1) a été exclue de l'analyse des fresques de la chapelle Saint-Sylvestre parce qu'elle est considérée incomplète et qu'elle ne jouerait aucun rôle dans l'histoire de la conversion de Constantin. Je soutiendrai qu'il n'en est pas ainsi. Au moins deux fresques du registre de lecture central sont en lien avec la *Seconde Parousie*. La fresque *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2) offre une comparaison de la justice de l'empereur à celle du Christ, tandis que le *Songe de Constantin* (Planche A.3) anticipe les événements du Jugement Dernier.

Dans l'ouvrage *Alfa e Omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente* (Angheben *et al.* 2006), de nouvelles données sont présentées sur la fresque en regard de son iconographie, même si le point de vue traditionnel sur la *Seconde Parousie* est repris. D'une part, les auteurs indiquent que dans les peintures de la chapelle Saint-Sylvestre, seule une partie des composantes du thème du Jugement Dernier est présente<sup>4</sup>. D'autre part, selon les auteurs d'*Alfa e Omega*, deux types iconographiques du thème du Jugement Dernier peuvent être relevés jusqu'en 1260 en Italie : celui qui se fonde sur le modèle de Sant'Angelo in Formis, qui se caractérise

---

4. « Inoltre, le opere di questo periodo, come i dipinti della cappella di San Silvestro presso il monastero dei Quattro Santi Coronati a Roma, generalmente presentano una parte delle componenti del tema » (Angheben *et al.* 2006, 164).

par la présence de deux anges qui déroulent les phylactères qui contiennent les sentences divines, modèle probablement créé à l'époque carolingienne dans un lieu indéterminé<sup>5</sup>; et celui de Torcello, qui représente la formule byzantine classique de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> (Angheben *et al.* 2006, 165). Selon les auteurs, la *Seconde Parousie* de Saint-Sylvestre emprunte à ces deux types. Suivant le modèle du premier type iconographique, deux anges survolent le Christ dont l'un sonne de la trompette et l'autre déroule le phylactère. Suivant le second modèle iconographique, celui de Torcello, dans la portion centrale de la fresque, la Vierge et Jean Baptiste apparaissent près du Christ dans le thème iconographique byzantin de la Deesis, par lequel ils intercèdent en faveur des pécheurs. Les auteurs expliquent qu'il ne s'agit là que de l'un des multiples éléments empruntés aux Jugements Derniers byzantins :

Là se retrouvent régulièrement les composantes spécifiques de cette formule, comme la Deesis [...], l'ange qui recule le Ciel [...] le fleuve de feu [...] et le sein des Patriarches [...]. Mais aucune de ces compositions ne reproduit fidèlement le modèle byzantin. Elles mettent toutes ensemble des formules dérivées de diverses traditions parfois soumises à de grandes variations<sup>6</sup>.

L'utilisation d'un motif byzantin à Rome peut s'expliquer par la culture artistique de l'artiste. John Mitchell affirme que l'artiste aurait été en contact avec des mosaïstes de la fabrique de Monreale à l'extérieur de Palerme en Sicile (1980, 31-32). Les fresques, similaires dans le style et la technique,

---

5. « [...] caratterizzato dalla presenza di due angeli che srotolano i filatteri contenenti le sentence divine, è stato probabilmente creato in epoca carolingia in un luogo indeterminato » (Angheben *et al.* 2006, 164).

6. « È il momento in cui con regolarità si ritrovano alcune componenti specifiche di questa formula, come la *deesis* [...] - l'angelo che riavvolge il cielo [...] - il fiume di fuoco [...] - e il seno dei patriarchi [...]. Ma nessuna di queste composizioni riproduce fedelmente il modello bizantino. Tutte mettono insieme formule derivate dalle diverse tradizioni sottoponendole a cambiamenti talvolta sostanziali » (Angheben *et al.* 2006, 165).

sont datée d'entre la fin de 1170 et le début de 1190. Les motifs des mosaïques de Monreale auraient pu être transmis par l'intermédiaire de livres de motifs ou par la rencontre avec des artistes du midi (Mitchell 1980, 31). Antonio Muñoz (1914) pose une autre hypothèse quant à la provenance des artistes. Selon lui, les fresques témoigneraient d'un style étranger typique de l'école bénédictine du midi de l'Italie, puisque le couvent des Saints Quatre Couronnés était lui aussi bénédictin (Muñoz 1914, 120). Muñoz croit que l'artiste était également familier avec l'art de la miniature, comme sembleraient l'indiquer les formes architecturées au fond des images. Était-il plus facile pour Stefano Conti d'engager un artiste provenant de la même communauté monastique? Peut-être. Nous verrons que le thème de la Deesis présente le rôle d'intercesseur de Pierre puisque celui-ci apparaît à la fois près de Jean Baptiste et du Christ dans la *Seconde Parousie* (Planche A.1) et près de l'empereur dans le *Songe de Constantin* (Planche A.3) au bas.

L'ouvrage de Fabio Gianfilippi et Alessandro Goracci intitulé *Il ciclo di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati e la Roma di Innocenzo 4* (1996) permet de préciser encore l'iconographie de la *Seconde Parousie*. Les auteurs indiquent qu'en haut du Christ la représentation est complétée par deux anges, l'un tenant une carte étoilée et l'autre sonnant peut-être un « *Dies iræ* » pour annoncer le Jugement<sup>7</sup>. J'appuie l'interprétation de Gianfilippi et Goracci qui font du Christ de la fresque un Christ de Justice. Pour eux, le Christ, en stricte corrélation avec les modèles analogues byzantins, ressemble à celui du Jour de l'*Ira*, prenant ainsi la forme d'un rappel aux empereurs qui n'entendent pas se comporter comme le pieux

---

7. « *Dies iræ* » est une locution latine qui signifie Jour de colère. « Il alto completano la rappresentazione due angeli, l'uno reggente una carta stellare e l'altro che suona forse un *Dies iræ* che sa di Giudizio » (Gianfilippi et Goracci 1996, 7).

Constantin<sup>8</sup>. Le Christ de Saint-Sylvestre semble dire : « *Vexilla regis prodeunt*<sup>9</sup> ». En ce qui concerne les figures de Marie et de Jean Baptiste, les auteurs les interprètent comme image de l'Église de Justice sur fond de fortes suggestions apocalyptiques.

## 2.2 Un empereur pécheur, mais clément

Sous la *Seconde Parousie* (Planche A.1), dans la première fresque du registre de lecture central intitulée *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2), le premier épisode de l'histoire de la conversion de Constantin au christianisme est présenté. La fresque montre la condamnation du double pouvoir spirituel et temporel détenu par les empereurs de l'Antiquité et le rejet du Corps politique vu comme « Fontaine de Justice ». En même temps, l'empereur fait un geste de bénédiction qui témoigne de sa clémence et, peut-être, de sa contrition.

Sur la paroi sud, une petite partie de la fresque montre une tour lointaine percée d'arcs en ogive en plein cintre. C'est sur la paroi ouest que la plus grande partie de la fresque a été peinte. La même tour, vue de plus près, montre les mêmes arches ainsi que trois personnages qui tendent la main, paume ouverte. L'empereur est assis sur un trône orné de perles blanches sur fond bleu. Quatorze femmes, un vieillard et cinq enfants sont représentés. Les visages des femmes en isocéphalie sont soulagés,

---

8. « Il Cristo, in stretta correlazione con analoghi bizantini veneti [...], sembra essere proprio il Giudice nel giorno dell'*Ira*, quasi un memento a quegli imperatori che non intendano comportarsi come il pio Costantino » (Gianfilippi et Goracci 1996, 7).

9. « *Vexilla regis prodeunt* » est une locution latine qui signifie Les étendards du roi s'avancent. « Secondo il critico Valentino Pace si tratta di un altro indizio probante che testimonia l'intento dell'autore di offrire ai visitatori un'immagine di Chiesa giudicante sullo sfondo di forti suggestioni apocalittiche. [...] il Cristo dei Quattro Coronati sembra dire : "Vexilla regis prodeunt " » (Gianfilippi et Goracci 1996, 10).



heureux, tandis que leurs mains sont jointes en signe d'appréciation. L'empereur porte un manteau rouge et ses multiples plaies témoignent de l'affliction de la lèpre.

Le geste de bénédiction (Giordani 1997, 42) pourrait révéler la première marque de contrition de l'empereur dont les qualités chrétiennes sont exposées dans la *Vie de Sylvestre*. Vincenzo Aiello dans « Costantino, la lebbra e il battesimo di Silvestro » (1992) note que la *Vie de Sylvestre* offre un témoignage de la clémence de l'empereur envers les femmes et les enfants qui doivent être assassinés pour le guérir de la lèpre. L'auteur insiste sur la version latine A, qui constitue la plus ancienne des versions de la *Vie* et le noyau de toute la légende. La deuxième section de ce manuscrit concerne la conversion et le baptême de Constantin. On y apprend que l'empereur a sauvé les femmes et les enfants du bain de sang qui devait le guérir de la lèpre à cause de sa piété et de sa justice<sup>10</sup>.

Par ailleurs, le trône de l'empereur à partir duquel l'empereur bénit les femmes pourrait être une manifestation du double pouvoir détenu par Constantin dans l'Antiquité. Huguccio, canoniste bolonais et maître d'Innocent III, explique dans sa *Somme* de 1188 que les empereurs de l'Antiquité possédaient à la fois le pouvoir spirituel et temporel<sup>11</sup>. « Dans

---

10. « Raccolti da parte dei funzionari imperiali oltre tremila fanciulli e condotti presso i *Capitolii pontifices*, al momento del bagno cruento *occurrit multitudo innumerabilium mulierum*, le cui lacrime e implorazioni colpiscono Costantino, il quale *exhorrit facinus* e, in un discorso pronunciato dinanzi a *comites et commilitones et omnes populi*, giustifica la rinuncia all'atto crudele in nome della *pietas* e della *iustitia* [...] » (Wilhelm Pohlkamp, « Kaiser Konstantin, der heidnische und der christliche Kult in den Actus Silvestri », *Frühmittelalterliche Studien*, vol. 18, 1984, p. 357-400, cité dans Aiello 1992, 24. C'est moi qui souligne).

11. Le double pouvoir des rois et empereurs est détenu au moins de l'Antiquité jusqu'à l'époque de Frédéric II. Cette situation est bien illustrée dans le mémoire de maîtrise de Fabienne Fusade accepté en 1998, sous la direction de Chantal Hardy, intitulé *La représentation visuelle du pouvoir carolingien à travers les manuscrits enluminés du IX<sup>e</sup>*

l'Antiquité, « les droits impériaux et pontificaux étaient indistincts, parce que le même personnage était empereur et pontife... » (*Somme*, D. 96, cité dans Pacaut 1957, 254). Tout comme les empereurs de l'Antiquité, Frédéric II faisait preuve d'un pouvoir temporel contestable aux yeux de la papauté. L'empereur germanique se réclame dépositaire de ses prédécesseurs romains et revendique le droit au pouvoir temporel. À l'époque de la dynastie des Staufen<sup>12</sup>, la royauté se fonde sur le droit romain. Pour l'empereur, le rapport avec le Christ demeure, mais se fonde désormais sur le vocabulaire du droit romain et sur quelques auteurs romains tels que Sénèque et Végèce, qui appellent l'empereur « deus in terris », « deus terrenus », ou « deus præsens » [Dieu sur terre, Dieu terrestre ou Dieu présent] (Kantorowicz 2000, 732).

L'étude de la théorie des Deux Corps chez Frédéric II a déjà été entreprise par Kantorowicz. Pour Frédéric, le concept de Justice est central et s'exprime dans la mesure où il en est à la fois le Père et le Fils. « Frédéric II considérait comme certain le fait qu'il était, lui, la "loi", la *lex animata* et l'incarnation de l'idée même de justice [...] » (Kantorowicz 2000, 765). L'historien oppose cette conception à celle de l'Angleterre qu'il examine grâce à Henri de Bracton et son *De legibus et conuetudinibus Angliæ*. Bracton n'exprime jamais le point de vue selon lequel le roi serait l'incarnation de la

---

*siècle*. L'auteure y présente le corpus complet des portraits royaux carolingiens, incluant les enluminures. Fusade explique que l'art paléochrétien occidental, qui était la source d'inspiration des artistes carolingiens, était constitué d'images où l'empereur occupait une place monumentale. Quant aux images impériales orientales, elles deviennent courantes avec la fondation de Constantinople en 330. Les artistes de la cour impériale qui mettent en scène Charlemagne et ses descendants, Louis le Pieux, Lothaire I<sup>er</sup> ou Charles le Chauve, insistent sur la symbolique du pouvoir universel : couronne, sceptre, trône, épée, palme, baldaquin et orbe. Ces images ont cependant un public restreint, ce qui en limite la portée.

12. Dans le Haut Moyen-Âge, le roi se fait couronner par le Christ, et il représente sur terre la manifestation du Christ : « le souverain chrétien devient le '*christomimetes*' - littéralement 'l'acteur' ou le 'personnificateur' du Christ [...] » (Kantorowicz 2000, 691).

justice. La problématique des Deux Corps du roi concerne donc spécifiquement les monarchies française et anglaise, bien que l'historien tente d'en retrouver la transposition chez l'empereur germanique. « En tout cas, le continent n'a jamais proposé un parallèle exact au concept "physiologique" anglais des Deux Corps du Roi – ni sur le plan du vocabulaire ni sur celui des concepts » (Kantorowicz 2000, 667). En outre, la *dignitas*, métaphore de la royauté, signifie la pérennité de la dynastie, ce qui ne se retrouve pas chez l'empereur. « Les rois veulent se perpétuer individuellement dans l'institution qu'ils ont incarnée, par la continuité dynastique; non les papes et les empereurs, dont le pouvoir n'est pas héréditaire » (Solère 2004, 346).

Le cardinal Rainier de Viterbo explique que Frédéric compare son pouvoir à celui du pontife et de Dieu. Cette position est défendue dans un pamphlet accompagné d'une lettre, envoyés à l'empereur Baudoin de Constantinople et au patriarche d'Antioche entre le 12 et le 15 juin 1245.

[He then declared that Frederick II had called himself] the Vicar of the All Highest, [claiming the right to dethrone popes, and to force prelates and bishops to bow before his will] as if he were seated like a God in the temple of the Lord (Winkelmann, *Acta*, 1, n° 723, 568, cité dans Van Cleve 1972, 482. C'est moi qui souligne).

Or, comme l'indiquait avant lui le pape Innocent III, c'est le pontife qui devrait siéger sur le trône de la Justice et non l'empereur.

Le Seigneur nous a appelé au siège de la justice comme son vicaire et le successeur du prince des apôtres... Il a voulu, après nous avoir tiré de la poussière jusqu'au rang des princes, que nous siégions au-dessus des princes et que nous jugions les princes (Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, 1844-1865, t. 215, col. 746, cité dans Pacaut 1957, 255. C'est moi qui souligne).

La dynastie des Hohenstaufen, tout comme les descendants de Charlemagne, se voyait elle-même comme héritière directe de l'empire romain. Dans un manifeste répondant aux accusations lancées contre lui après l'excommunication par Grégoire IX, Frédéric II de Hohenstaufen rappelle la préséance qu'il détient dans les choses temporelles selon un ordre divinement établi (Document E.2)<sup>13</sup>. La source la plus importante pour comprendre la conception du pouvoir impérial pour Frédéric II est le *Liber augustalis*, sans doute rédigé par Pierre de la Vigne, juriste au Conseil de Frédéric II (Kantorowicz 2000, 737, n. 43). Ernst Kantorowicz indique que c'est « le grand recueil des Constitutions siciliennes que Frédéric II publia à Melfi en 1231 comme un empereur romain, bien que techniquement il ait agi comme roi de Sicile [...] » (Kantorowicz 2000, 735)<sup>14</sup>. Kantorowicz indique que

Le titre 1, 31 du livre, intitulé "De l'observation de la justice", est une discussion juridique et philosophique à la fois de la capacité impériale à légiférer et de l'obligation faite à l'empereur de protéger et d'observer le droit (Kantorowicz 2000, 735).

---

13. On ne peut manquer de comparer la métaphore céleste avec la métaphore corporelle: « On réplique, du côté des légistes royaux impériaux, qu'il y a dans le corps un autre organe essentiel que la tête: le coeur, dont la fonction vitale équivaut à celle du souverain dans la société (la remarque n'est pas anodine, car c'était une question débattue de savoir si le siège de l'âme n'était pas le coeur plutôt que le cerveau » (Solère 2004, 346).

14. L'importance accordée par Kantorowicz à cette source pour justifier l'interprétation d'un empereur messianique a été contestée. Albert Brackmann, professeur respecté et influent de l'Université de Berlin, responsable de la grande revue *Historische Zeitschrift*, prononce le 16 mai 1929 un discours devant l'Académie prussienne des Sciences, une conférence intitulée « L'empereur Frédéric II sous un regard mythique », et rapportée par Alain Boureau dans la postface *Histoires d'un historien* de la réédition des deux ouvrages majeurs d'Ernst Kantorowicz (2000). Brackmann indique que « les Constitutions de Melfi (1231), bases théoriques du pouvoir sicilien de Frédéric, ne laissent pas à la nature la place que lui accordait Kantorowicz, mais manifestaient un souci de défense de l'Église proclamé dans tous les textes juridiques de l'époque » (propos rapportés par Alain Boureau dans Kantorowicz 2000, 1280).

En se fondant sur le Code justinien, Frédéric II résume sa pensée sur la nature de son Corps politique: « le César est à la fois "Père et Fils de la Justice"<sup>15</sup> » (Kantorowicz 2000, 738).



**Figure 2.1**

ANONYME, *Statue de Frédéric II de Hohenstaufen*,  
c. 1247, porte triomphale de Capoue, Campanie,  
Capoue, Museo provinciale Campano.

Frédéric II a illustré à Castel del Torre (1234-1247) la conception de son Corps politique. Selon Thomas Curtis Van Cleve, « [Castel del Torre is] a strongly fortified bridge-tower guarding the Via Appia where it crosses the Volturno at Capua » (Van Cleve 1972, 339). Vers 1247, soit deux ans après sa déposition et la décoration des fresques de la chapelle Saint-Sylvestre, Frédéric II ordonne de faire apposer les inscriptions du portail de marbre construit entre les deux tours du château et une statue de lui-même en trône.

---

15. Le Code justinien tel qu'interprété dans les Constitutions de Melfi s'appuie sur la *lex regia* et la *lex digna* (dont les empereurs Théodose et Valentinien sont les initiateurs).

La statue aurait montré l'empereur « avec les mains tendues et deux doigts pointant, comme s'il menaçait les passants avec l'avertissement inscrit plus bas<sup>16</sup> » :

*At the command of Caesar I stand as protector of the kingdom.  
How wretched I make those whom I know to be false.  
They who seek to live undefiled may safely enter.  
Let the faithless fear to be kept out or perish in prison<sup>17</sup>.*

L'empereur apparaît comme un souverain trônant entouré d'allégories dont celle de la Raison, qui prend la forme d'une déesse, une manifestation de la Nature égale à Dieu (Kantorowicz 2000, 740). Cette conception du pouvoir impérial discrédite la théocratie de l'Église. La statue monumentale du portail pourrait être associée à l'empereur trônant de la fresque, dont la fonction serait de rappeler les prétentions illégitimes des pouvoirs de l'empereur germanique. D'une part Frédéric se dit à la fois Père et Fils de la Justice; d'autre part le Christ du Jugement Dernier illustre l'Église de Justice : « *Vexilla regis prodeunt* ».

### 2.3 Les stigmates de la lèpre

Le *Songe de Constantin* (Planche A.3) présente le premier indice d'une transmission des caractéristiques du corps du Christ à celui de

---

16. « Arms extended and two fingers pointing as if threatening the passers-by with the warning inscribed below [...] » (*Andreae Ungari, Descriptio Victoriae a Karlo com. Reportatae* (*Monumenta Germaniae historica*, SS. 26, cité dans Van Cleve 1972, 339).

17.  
« CESARIS IMPERIO REGNI CUSTODIA FIO.  
QUAM MISEROS FACIO QUOS VARIARE SCIO.  
INTRENT SECURI QUI QUÆRUNT VIVERE PURI  
INFIDUS EXCLUDI TIMEAT VEL CARCERE TRUDI »  
(*Andreae Ungari Descriptio Victoriae a Karlo com. Reportatae* (*Monumenta Germaniae historica*, SS. xxvi), cité dans Van Cleve 1972, 339).

l'empereur. Un examen simultané de la portion centrale des fresques de la *Seconde Parousie* (Planche A.1) et du *Songe* exposera la similitude de leur composition qui indique la préfiguration du Royaume céleste. Il est donc hasardeux de considérer que la fresque du registre supérieur procède d'une « iconographie fragmentaire » (Muñoz 1914, 104), comme l'ont suggéré jusqu'à maintenant tous les auteurs qui ont étudié la chapelle Saint-Sylvestre. Ce que l'on n'a pas montré, c'est que le pontife tire profit de l'usage du Corps corruptible malade de l'empereur. Le corps importe parce qu'il s'agit de l'enveloppe dans laquelle l'âme pourra ressusciter : « Loin de vouloir s'en débarrasser, l'âme songe au contraire à l'emmener avec elle dans la félicité de la vision de Dieu » (Solère 2004, 343). Le *Songe* illustre le pouvoir qu'ont les apôtres et le Christ sur son âme incarnée dans un Corps corruptible.

Observons les qualités de ce Corps tel que décrit dans les *Rapports* d'Edmund Plowden, écrits et rassemblés durant le règne de la reine Élisabeth en Angleterre<sup>18</sup>. Bien sûr, l'auteur se réfère au roi d'Angleterre et à son Parlement, mais le Corps corruptible tel que le décrivait Plowden n'était certes pas inconnu des papes<sup>19</sup>.

---

18. Edmund Plowden est un ancien apprenti juriste du Middle Temple qui utilise dans ses *Rapports* des arguments spécifiques aux jugements rendus dans le tribunal du roi.

19. Le cas de Boniface VIII qu'expose Agostino Paravicini Bagliani en est sans doute le plus éloquent. L'auteur opère une étude de cas avec le mausolée grandiose dans la nef centrale de la basilique Saint-Pierre, construit contre le mur de la façade pour Boniface VIII. Alors que les papes précédents s'étaient faits représenter « pétrifiés par la vieillesse et la mort » (Paravicini Bagliani 1998, 241) dans une tentative de se dégager du Corps naturel pour ne laisser au regardant que le Corps fictif, Boniface VIII se fait représenter d'une manière bien vivante. « Le portrait exécuté du vivant de Boniface VIII préfigure l'immortalité promise par la résurrection, mais, en même temps, il "incorpore" une physionomie, celle du pape encore vivant, à la *personne du souverain pontife*. Le gisant, placé dans une chapelle que le pape voulut "représentation visible et concrète de son pontificat", est une image du corps conçue "en fonction de la papauté" » (Paravicini Bagliani 1998, 242). Cette façon de faire fût jugée scandaleuse et vaniteuse par le roi de France Philippe le Bel.

Selon la Common Law, aucun Acte que le roi fait en tant que roi ne sera invalidé par le fait qu'il n'a pas d'âge. Car le Roi a en lui deux corps, c'est-à-dire un Corps naturel et un Corps politique. Son Corps naturel, considéré en lui-même, est un corps mortel, sujet à toutes les infirmités qui surviennent par Nature ou Accident, à la faiblesse de l'enfance ou de la vieillesse, et aux déficiences semblables à celles qui arrivent aux corps naturels des autres gens. Mais son Corps politique est un corps qui ne peut être vu ni touché, en consistant en une société politique et un gouvernement, et constitué pour la direction du peuple et la gestion du Bien public, et ce Corps est entièrement dépourvu d'enfance, de vieillesse, et de tous autres faiblesses et défauts naturels auxquels est exposé le corps naturel, et pour cette raison, ce que fait le Roi en son Corps politique ne peut être invalidé ou annulé par une quelconque incapacité de son corps naturel (Plowden, *Reports*, 213, cité dans Kantorowicz 2000, 658. C'est moi qui souligne).

La similitude du vocabulaire utilisé entre Edmund Plowden sous la reine Élisabeth d'Angleterre et les sermons des prédicateurs au XIII<sup>e</sup> siècle me semble significative. Parmi les caractéristiques du Corps corruptible de l'empereur, Plowden indique qu'il est soumis aux *infirmités*. C'est également le terme générique et abstrait d'*infirmitas* qui sert aux prédicateurs à désigner la lèpre (Touati et Bériou 1991, 65-66). En outre, le Corps corruptible est le seul à être pourvu d'une âme. Dans l'affaire Calvin (1608) rapportée par Sir Edward Coke puis par Kantorowicz, les juges statuent que le Corps politique n'a pas d'âme (Kantorowicz 2000, 869). Puisque le Corps corruptible est le seul qui puisse être soumis aux *infirmitas*, il faut en déduire que c'est ce Corps qui est représenté dans le *Songe* (Planche A.3), qui montre aussi la main gauche de l'empereur couverte de plaies, multiples points rouges tracés à intervalles réguliers par l'artiste qui témoignent, pour parler dans les termes de Plowden, du « corps mortel » de l'empereur.

En se fondant sur l'examen de la tradition scripturaire et des sermons aux lépreux, François-Olivier Touati et Nicole Bériou indiquent qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, le corps du malade est la métaphore de l'âme (1991, 67).



Plus gravement que le corps du lépreux, c'est son âme qui est en jeu. Des générations d'auteurs chrétiens l'ont affirmé à propos de la maladie, avec une constance remarquable. La lèpre, de plus, dans toute l'exégèse scripturaire, renvoie à la maladie de l'âme (Touati et Bériou 1991, 58).

L'un des sermons d'Eudes de Châteauroux précise les raisons de la souffrance du lépreux. C'est que la lèpre équivaut à vivre le Purgatoire sur terre : on l'appelle le « Purgatoire présent ». Eudes s'adresse directement aux lépreux en langue vulgaire pour leur rappeler la valeur de la pénitence sur leur âme. « Évoquant discrètement le Purgatoire présent de la maladie, il y ajoute, comme Guibert de Tournai, l'éventualité d'un séjour au Purgatoire après la mort » (Touati et Bériou 1991, 76).

Dans les fresques, les plaies de la lèpre prennent la valeur des stigmates. Ces plaies sont causées par le Purgatoire présent de la maladie. Elles sont infligées par le Christ pour provoquer la souffrance du Corps corruptible, mais aussi pour en nettoyer l'âme, souillée peut-être par les péchés liés à la détention du pouvoir temporel, comme nous l'avons vu dans la fresque *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2), mais aussi, sans doute, pour exprimer les actes reprochés contre Frédéric II lors de sa déposition au concile de Lyon II par Innocent IV. C'est le contrôle des villes italiennes du nord, la Ligue lombarde, qui est au coeur de la déposition de Frédéric (Document E.1). La Ligue est constituée de plusieurs villes importantes autonomes sur le plan politique et administrées non par l'empereur mais par un podestat (Carte F.1). Ces nouvelles entités sont vues par l'empereur non comme un allié potentiel, mais comme des ennemis en rébellion.

Sans doute ne tenait-il pas à se compromettre avec les gouvernements et les patriarcats urbains naissants, qu'il comprenait mal, et qu'il pensait devoir être des organes d'opposition à ses pouvoirs. Héritier de la

tradition Staufen, de Frédéric Barberousse, il était mieux préparé à s'entendre avec les princes, qui incarnaient pour lui l'Empire, qu'avec les bourgeoisies urbaines (Racine 1994, 307).

Pour l'empereur, le contrôle de la Ligue tient à une idée stratégique, celle de disposer de routes sûres pour unir le royaume d'Italie à celui de Germanie comme à celui de Bourgogne. Pour la papauté, les villes sont la promesse d'une autonomie plus grande face à l'empereur dans le cas où elles ne s'en remettaient pour la justice qu'au pape lui-même. L'empereur, riche de ses levées d'impôts et de ses armées, constitue une menace pour la papauté qui désire depuis Grégoire VII s'émanciper du pouvoir temporel. En regard de ce conflit, Frédéric est frappé d'excommunication en 1239 par Grégoire IX. Pour déclarer Frédéric II hérétique, Grégoire IX doit d'abord réunir un concile. C'est ce qu'il fait à Rome au cours de l'année 1239. Se sachant près de l'anathème, Frédéric fait bloquer la flotte génoise qui devait protéger les prélats et le clergé en route pour Rome (Document E.2). Le concile a lieu malgré tout et Grégoire IX se montre inflexible. Sous le pontificat d'Innocent IV, après le refus de Frédéric de rendre les terres revendiquées par le pape et de lâcher prise sur les villes lombardes, l'empereur est déposé en 1245 au concile de Lyon II (Document E.3). Suite à la déposition, Frédéric déclare qu'Innocent IV n'était pas impartial et que le concile de 1245 n'était pas représentatif (Racine 1994, 489).

Pour exprimer l'intervention du Christ sur le corps de l'empereur pécheur par l'intermédiaire de la maladie, on peut tracer une ligne conceptuelle qui fonctionne par analogie entre les registres de lecture (Figure 2.2). Dans la portion centrale de la *Seconde Parousie* (Planche A.1), la Vierge et Jean Baptiste intercèdent en faveur des pécheurs selon le thème de la Deesis. La composition de l'image est similaire à celle du *Songe* puisque le Christ souffrant occupe le centre de la fresque avec, à ses côtés,

deux groupes de personnages en plein pied qui tendent les mains. Suivant l'hypothèse émise par Angiola Maria Romanini selon laquelle les artistes à Saint-Sylvestre auraient utilisé des modèles préfabriqués pour peindre les personnages en sérialité, il m'apparaît possible que les mêmes modèles aient été utilisés dans la *Seconde Parousie* et dans le *Songe*, notamment pour Paul et Jean Baptiste. Selon l'auteure, les artistes ont réalisé des figures dont la pose est analogue. Cela témoignerait de l'usage d'une forme préfabriquée à l'échelle 1 :1 que les artistes appliquaient à chaque fois sur la surface en opérant des rotations sur un point fixe, pour obtenir, avec de modestes variations angulaires, des effets de composition quelque peu diversifiés<sup>20</sup>. Le Christ montre les stigmates infligés par les instruments de la Passion. Ce geste fait écho à la souffrance imposée à l'empereur. Les plaies de l'empereur sont associées aux stigmates du Christ<sup>21</sup>. L'association entre les registres de lecture aux plans formel et iconographique pourrait témoigner de l'usage de l'anticipation telle que présentée par Roberto Giordani. Le rêve de l'empereur présenterait le Royaume céleste, « lieu [...] dissimulé qui dans la réalité n'est pas perceptible à l'oeil nu » (Giordani 1997, 41), par l'analogie de la composition des fresques.

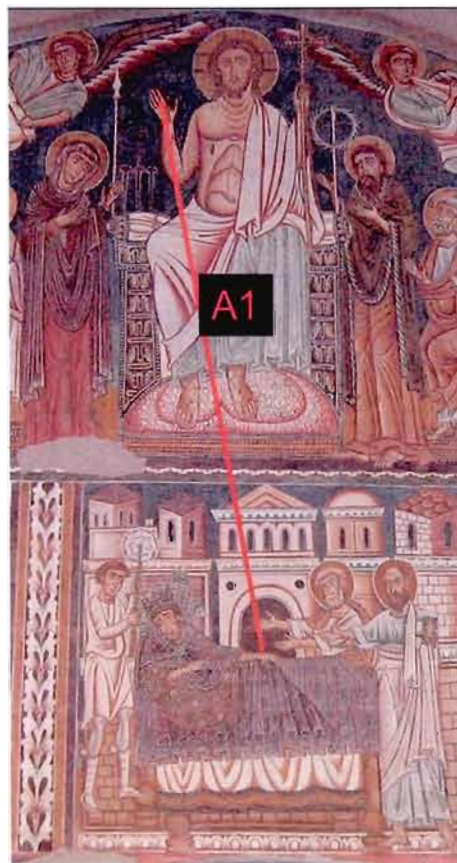
L'analyse comparative entre les portions centrales de la *Seconde Parousie* et du *Songe* ne montre pas seulement l'intervention du Christ sur l'âme de l'empereur, mais aussi celle de Pierre. Le pouvoir transmis par le

---

20. « I cavalli, i tre messi, il papa o i vescovi che lo accompagnono attestano che gli artisti, per realizzare lungo il ciclo analoghe figure in analoga posa, si servivano di sagome prefabbricate in scala 1 :1 che, di volta in volta, venivano applicate alla superficie e fatte ruotare su un punto fisso, per ottenere, con modeste variazioni angolari, effetti compositivi lievemente diversificati » (Romanini 1994, 286).

21. Dans l'interpolation du verset d'Isaïe par saint Jérôme, le saint rappelle que « *Christus quasi leprosus* » (Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, 24, 506-507, cité dans Touati 1991, 5).

Christ à Pierre est manifeste puisque l'apôtre apparaît deux fois sur le mur ouest de la chapelle : dans le *Songe* au pied du lit de l'empereur, et dans la *Seconde Parousie* assis à la gauche du Christ. Dans le *Songe de Constantin*, comme pour souligner les gestes les plus importants, un arc en plein-cintre de couleur rouge foncé encercle les mains de Pierre et de Constantin. Les mains de Pierre sont tendues par-dessus la main gauche de l'empereur. Celle-ci, appuyée sur la jambe gauche du personnage, est tendue tandis que l'autre se replie sur le torse.



**Figure 2.2**

ANONYME, Analogie entre les plaies du Christ souffrant et celles de l'empereur malade, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, c.1245.

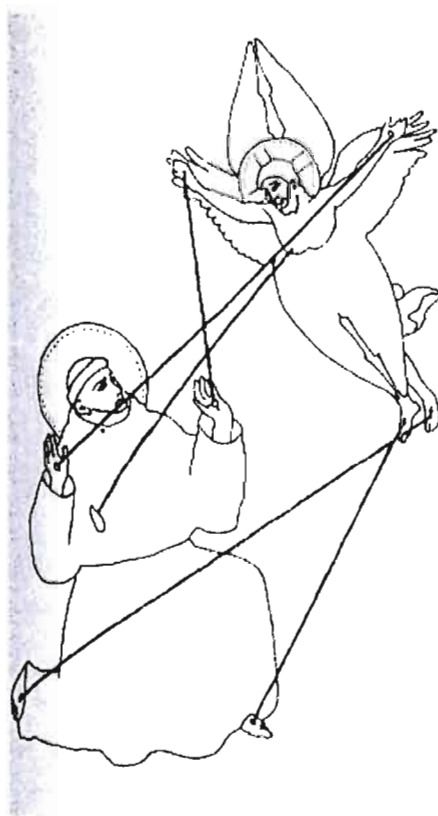
La double représentation de Pierre témoigne de son rôle dans les royaumes terrestre et céleste qui pourrait être rapproché de la conception du pontife comme vicaire du Christ. Ce sont les décrétales d'Innocent III, secondées par les décrétalistes, théologiens et philosophes scholastiques, qui font officiellement venir au jour cette revendication, « non pas dans la langue usuelle mais dans le droit canon » (Migne 1844-1865, 84, 599 C, cité dans Kantorowicz 2000, 731). L'apôtre Pierre et ses successeurs apparaissent comme les seuls à pouvoir mener l'Empire chrétien terrestre à la résurrection des âmes attendue au Jugement Dernier.

Pour Christopher Walter (1971), les mosaïques de l'abside de Saint-Pierre de Rome restaurées sous Innocent III confirment que dès son pontificat, le pouvoir du pape se fonde non plus sur la *Donation de Constantin* mais sur celui directement transmis par le Christ et les apôtres. Cela tend à confirmer le pouvoir de Pierre sur le Corps corruptible de l'empereur dans les fresques. Les mosaïques, situées dans l'abside de la basilique Saint-Pierre, montrent Innocent III et l'*Ecclesia romana* assimilée aux saints Pierre et Paul. Au cours de sa restauration, la figure de l'empereur aurait été remplacée par celle d'*Ecclesia*. Walter en conclut que le pape est assimilé à un apôtre. « In fact the popes now preferred to base their authority uniquely upon that which Christ gave to the Apostles » (Walter 1971, 135).

L'analogie des plaies de la lèpre aux stigmates du Christ peut-elle être rapprochée du modèle mystique du « nouveau Christ », celui de François d'Assise, canonisé en 1228<sup>22</sup>? François reçoit les stigmates dans sa chair le 17 septembre 1224.

---

22. « Si les mystiques sont parfois des hommes, en particulier des moines et des religieux, ils sont plus souvent des femmes, religieuses, béguines, ou simples laïques qui,



**Figure 2.3**  
Schéma des stigmates de François d'Assise.

Pour le saint, le soin du lépreux permet de reconnaître sa propre condition de pécheur. Dans une conférence présentée à la séance du 16 octobre 1982 de la Société française de la médecine, François-Olivier Touati indique que de l'expérience du saint avec les léproseries se dessine une « théologie de la souffrance » (Touati 1982, 177). La souffrance de François, causée par la fièvre quarte et l'ophtalmie, se rapproche de celle du lépreux. « La liaison n'est pas "péché-maladie" mais "souffrance-grâce": ce qui était amer devient délicieux et conduit au lépreux » (Manselli 1981, 38, cité dans Touati 1982, 177). Le processus d'attribution des plaies pourrait revêtir une

---

dans leur dialogue avec l'Aimé, se soustraient à la médiation contraignante des mâles et des clercs » (Schmitt 1990, 320).

forme similaire pour François et Constantin. L'iconographie de la souffrance de François est exposée par de véritables « rayons de lumière et de sang » (Didi-Huberman 1985, 138, cité dans Schmitt 1990, 317) (Figure 2.3). Jean-Claude Schmitt (1990) indique le processus de stigmatisation :

À genoux, les bras en croix, les yeux tournés vers l'Orient, il implore Jésus de lui faire sentir les souffrances de la Passion. Un séraphin au visage d'homme, crucifié, fond sur lui. Il le voit, comme « liquéfié » par une joie intense, mais il éprouve en même temps une immense douleur (Schmitt 1990, 316).

À Saint-Sylvestre, la préfiguration du Jugement Dernier condamne l'âme de l'empereur à un châtiment purificateur, celui du « Purgatoire présent » . Le recours à ce châtiment permettra au pontife, suivant en cela le rôle d'intercesseur de Pierre, d'intervenir afin de procéder à la guérison. Le pape est thérapeute.

## 2.4 La confession au médecin des âmes

Il y a dans la fresque intitulée *Les messagers et Sylvestre au Mont Soracte* (Planche A.4) une prise en charge institutionnelle de l'empereur lépreux souffrant. La guérison de l'empereur est conditionnée par l'acceptation d'une filiation entre Pierre et Sylvestre. Pierre et Sylvestre apparaissent comme les intermédiaires par lesquels la lèpre peut être expurgée, tandis que l'empereur confirme ce rôle en s'agenouillant devant les icônes et le pape. Depuis la bénédiction dans *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2) jusqu'à la prière devant Sylvestre dans *Les messagers et Sylvestre au Mont Soracte* (Planche A.4) et la vénération de l'icône dans *Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres* (Planche A.5), l'empereur manifeste la contrition nécessaire à la guérison. Ces gestes permettent de nuancer le rejet de l'empereur lépreux dans le



*Songe* : loin d'être uniquement pécheur, l'empereur semble également faire preuve de piété et de contrition.

La *Donation de Constantin*, qui est le texte le plus clair quant au processus de pénitence que doit suivre l'empereur lépreux, rapporte que Sylvestre explique à Constantin les actes qui lui permettront de parvenir à la guérison.

Sylvestre, notre père, évêque de Rome, nous indiqua la durée de notre pénitence, à faire au palais du Latran, couvert d'un cilice, afin que par les veilles, les jeûnes, les larmes et les prières, nous obtenions du Seigneur Dieu, notre Sauveur Jésus-Christ, le pardon de tout ce que nous avons commis de manière impie et injuste (Zeumer 1888, 47-59, cité dans Valla 1547, 138).

Un peu comme ce qu'exprime la *Donation*, les qualités que les prédicateurs du XIII<sup>e</sup> siècle demandent au lépreux d'observer sont la tempérance, la patience (Touati et Bériou 1991, 46), la pénitence, la componction, l'humilité (Touati 1991, 56) et la solitude (Touati 1991, 77). Ils demandent aussi aux lépreux de se confesser aux prêtres et de suivre leurs conseils. Les prescriptions envers le lépreux sont claires. Dans la section « L'itinéraire de la perfection » de *Voluntate Dei leprosus*, Nicole Bériou explique qu'on demande la conversion du lépreux et on l'enjoint à une vie monastique exemplaire. Dans son sermon du deuxième dimanche après l'Épiphanie de Maurice de Sully rédigé vers 1170, l'auteur rappelle aux prêtres du diocèse de Paris :

Si vous voyez que vous êtes lépreux, contaminés par le péché, courez au plus vite chez le juge et le médecin suprême, et suppliez-le dans vos prières de vous rendre la santé. Je vous l'affirme, il peut vous purifier de toutes les souillures, celles du corps et de l'esprit; en vous purifiant, vous justifier; en vous justifiant, vous conduire à la vie éternelle<sup>23</sup>.

---

24. « Si uero leprosus uideatis uos esse, id est aliquo peccato contaminatos esse, ad summum iudicem et medicum quantocius currite et ipsum de uestra sanitate suppliciter orate. Ipse nimirum potest uos ab omni inquinamento carnis et spiritus emundare, mundando



Les gestes de la garde impériale et de l'empereur pourraient témoigner de la pénitence et de la confession envers le pape, médecin des âmes et successeur de Pierre. Les prières effectuées par la garde impériale du *Mont Soracte* (Planche A.4) et par l'empereur dans *Silvestre montre à Constantin les images des apôtres* (Planche A.5), n'ont-elles pas la valeur d'une soumission à l'autorité du clerc, dans ce cas-ci, Sylvestre? Leurs gestes devant le pontife ne sont pas dénués de signification, comme l'indique Jean-Claude Schmitt dans la *Raison des gestes dans l'occident médiéval* (1990). L'auteur y examine les modèles culturels et les conceptions des rapports sociaux exprimés par le geste. Il indique l'importance des gestes pour l'anthropologie médiévale :

« [...] l'homme y est défini comme l'association d'un corps et d'une âme, et cette association est le principe anthropomorphe d'une conception générale de l'ordre social et du monde, tout entière fondée sur la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur (Schmitt 1990, 18).

C'est grâce aux réflexions des clercs que l'auteur se propose d'examiner les gestes, et le premier axe de recherche posé par l'auteur retiendra ici l'attention, soit celui du « geste comme expression des mouvements intérieurs de l'âme, des sentiments, de la vie morale et de l'individu » (Schmitt 1990, 25). Dans le chapitre VIII « De la prière à l'extase », Jean-Claude Schmitt étudie les significations de la prière, « faite d'intentions, de croyances, d'images mentales, de paroles et aussi de gestes » (Schmitt 1990, 289). Dans un traité sur la pénitence suivi d'un opuscule de huit manuscrits portant sur la prière édité entre 1220 et 1400, Pierre le Chantre indique que le geste est le miroir de l'âme.

---

*iustificare, iustificando ad uitam eternam perducere* » (Paris BN lat. 14 925, f. 68rb-va, cité dans Touati 1991, 59).

Le geste du corps est le témoignage et la preuve de la dévotion de l'esprit. L'attitude de l'homme extérieur nous instruit de l'humilité et du désir [*affectus*] de l'homme intérieur (Schmitt 1990, 303. C'est l'auteur qui souligne).

L'oeuvre de Pierre est connue par huit manuscrits. L'auteur distingue sept modes de prière et son corpus comprend cinquante huit images. L'applicabilité de l'opuscule de Pierre pour comprendre les gestes de l'empereur dans les fresques réside dans le fait qu'il précise avec force détails les gestes, s'insérant dans une visée pédagogique : « [...] il semble que le but de ces illustrations est, concurremment avec le texte, d'enseigner plus justement les gestes de la prière, y compris à un public lettré » (Schmitt 1990, 304). La réception de l'ouvrage est vaste, n'étant pas destiné qu'aux clercs des écoles ou au clergé séculier, mais aussi aux laïcs (Schmitt 1990, 308-309). Le prédicateur Jacques de Vitry, étudié ici pour ses sermons aux lépreux, a été le disciple de Pierre le Chantre. La description des gestes dans l'opuscule est complexe et annonce la diversité de leurs usages ainsi que leur importance.

Les corps de la garde impériale sur le Mont Soracte se structurent les deux genoux au sol, les bras se détachant du corps, les mains jointes (Schmitt 1990, 306)<sup>24</sup>. Dans le chapitre intitulé « Genuflexiones » de son Opuscule, Pierre le Chantre identifie cette prière « [...] par les mots *Domine, si vis, potes*, selon les paroles du lépreux implorant le Christ pour qu'il le guérisse » (Marc I, 40, cité dans Schmitt 1990, 306). C'est aussi la prière classique des chrétiens qu'Humbert de Romans, dans son chapitre intitulé

---

25. Il serait fécond d'étudier davantage le geste de bénédiction de la garde impériale dans *Les messagers et Sylvestre au Mont Soracte* (Voir Planche A.4), l'accent ayant été mis dans le présent mémoire sur les gestes de prière comme signe de pénitence.

« Inclinaisons » du Commentaire des constitutions de l'ordre dominicain, identifie par l'expression *genuflexiones ad genua recta cum corpore erecto super genua* (Schmitt 1990, 302).

Dans *Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres*, le fait que le pontife tienne lui-même les icônes sert à établir une filiation entre le pape et Pierre. Le rôle de thérapeute de l'apôtre et son rôle de vicaire du Christ est ainsi transmis à Sylvestre<sup>25</sup>. Dans un article de 1967, Romilly J.H. Jenkins et Ernst Kitzinger remarquent que la fresque s'éloigne de l'interprétation faite dans la *Vie de Sylvestre* ou dans la *Donation de Constantin*. Alors qu'à Saint-Sylvestre c'est le pape qui montre lui-même les icônes à l'empereur, la *Vie* précise que le pape se fait simplement apporter le portrait des apôtres (Jacques de Voragine 1267, 67), tandis que l'auteur de la *Donation* explique que c'est un diacre qui présente les portraits (Valla 1547, 138). Les auteurs en déduisent que la fresque doit remonter à un prototype byzantin (Jenkins et Kitzinger 1967, 247). Le prototype qu'examine Kitzinger est constitué de trois fragments d'une croix d'argent byzantine, fabriquée vers 1057 et commandée par le patriarche Michael Cerularius (1043-1058) (Jenkins et Kitzinger 1967, 235). L'un de ces fragments représente l'empereur Constantin le Grand inclinant la tête pour deux raisons : en révérence pour les icônes des saints Pierre et Paul tenues triomphalement par le pape Sylvestre (Jenkins et Kitzinger 1967, 235), et en révérence devant le chef de l'Église (Jenkins et Kitzinger 1967, 247). L'auteur conclut qu'une tradition iconographique byzantine a pu servir à la fois au patriarche et au pontife,

---

26. Lors du VIII<sup>e</sup> colloque *Disputatio Quebecensis* de la Société des Études médiévales tenu à l'Université Laval de Québec le 4 avril 2009, le professeur Serge Lusignan de l'Université de Montréal m'a fait remarquer la similitude de la physionomie entre le pape Sylvestre et son prédécesseur, l'apôtre Pierre. Cela m'avait déjà également été mentionné par Olga Hazan. J'interprète cette ressemblance physique comme la transmission du rôle de Vicaire du Christ et de « médecin des âmes » de Pierre à Sylvestre.

dans la mesure où, dans ces deux images, le représentant du pouvoir spirituel tente de se hisser au même niveau que celui du pouvoir temporel.



**Figure 2.4**

ANONYME, croix d'argent byzantine du patriarche  
Michael CERULARIUS, détail, c. 1057,  
Dumbarton Oaks Collection, n° 64.13.

Les fresques de la chapelle Saint-Sylvestre (Appendice A) ne sont pas les seules à exposer les événements qui ont conduit au baptême de l'empereur. D'autres cycles de fresques racontent cette histoire, mais ils présentent deux différences notables : l'empereur est pécheur et païen jusqu'au baptême, en conformité avec la *Donation de Constantin* et la *Vie de Sylvestre* plutôt qu'avec les sermons des prédicateurs sur la lèpre. De plus, l'empereur ne présente aucun lien avec le Christ.

Puisque les deux premiers cycles de fresques que j'analyserai relèvent d'une composition similaire, je les comparerai ensemble au cycle des Saints Quatre Couronnés. Le premier cycle tient lieu de modèle par son importance puisqu'il est situé sur l'ancien portique situé à l'opposite de la façade de Saint-Pierre de Rome. Il est exécuté entre 1260 et 1280 et détruit en 1606, mais des dessins de Girolamo Grimaldi subsistent du XVI<sup>e</sup> siècle, tirés de l'*Album Grimaldi* (Appendice B)<sup>26</sup>. Le second cycle expose une réutilisation de la composition célèbre des fresques du portique du Vatican (Valenti 2007, 350). Il est situé à l'église San Piero a Grado de Pise et a été exécuté par le peintre Deodato Orlandi sur les ordres du chapelain de Boniface VIII et préposé à la basilique, Benedetto Gaetani (Appendice C)<sup>27</sup>. Dans le *Songe de Constantin* de Saint-Pierre de Rome et de San Piero a Grado (Planches B.1 et C.1), qui présentent une composition très similaire, les saints appartiennent à un autre espace. Ils sont derrière le lit et l'empereur leur tourne le dos. Les saints tendent la main en direction de l'empereur mais aucune association n'est faite entre leurs mains et celles de l'empereur, comme ce qui avait été noté à Saint-Sylvestre pour la main gauche couverte de plaies de l'empereur. Le lit de l'empereur occupe le centre de la composition. Le troisième plan, derrière les deux apôtres, est constitué d'une sorte de temple avec un arc central sous lequel figure Pierre. Un autre arc à droite de l'image est présent, couvert d'un drap. Dans la fresque suivante intitulée *Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres* (Planches B.2 et C.2), la composition est tripartite. L'empereur, couronné, est assis sur un

---

27. Les dessins de l'*Album Grimaldi* sont exécutés par Tasselli da Lugo (*Album Grimaldi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro A 64 ter) et reproduits dans l'ouvrage de Girolamo Grimaldi, *Instrumenta autentica*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 2733.

28. « Quasi omonimo del contemporaneo pontefice Bonifacio VIII (1294-1303), al secolo Benedetto Caetani, con il quale la famiglia pisana dei Gaetani vantava una prestigiosa quanto fantasiosa parentela [...] » (Valenti 2007, 350).

siège surélevé, à la gauche de l'image. Malgré un geste d'ouverture grâce à la main tendue en direction de l'icône, sa position surélevée sur le trône ne laisse pas de doute quant à son paganisme. Le pontife est situé au centre. Un arc central surplombe le pontife auréolé. Il bénit d'une main et tient l'icône de l'autre avec le diacre dans la zone de droite. Sur l'icône, les deux saints se regardent.

Un troisième cycle est peint entre 1336 et 1338 par Maso di Banco à la chapelle Bardi di Vernio à l'église Santa Croce de Florence (Appendice D), qui présente les sept épisodes des miracles de Sylvestre rapportés par la *Légende dorée*. Dans la première fresque de Maso di Banco intitulée *Constantin devant les mères* (Planche D.1), l'empereur ordonne le bain de sang debout dans un char tout en discutant avec des membres de l'escorte impériale. La fresque florentine s'écarte passablement de son équivalent romain, *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2). Maso demeure proche de la *Légende dorée* et de la *Donation de Constantin*, comme l'indique Cristina Acidini Luchinat (1998)<sup>28</sup>. C'est pourquoi les titres qu'elle donne aux fresques diffèrent de ceux attribués par Antonio Muñoz (1914) et que j'ai choisi de réutiliser. Maso di Banco a choisi de représenter l'empereur dans un char et non sur un trône, tandis que l'événement représenté dans la fresque correspond à l'annonce du bain de sang et non à son annulation, comme à Saint-Sylvestre. Les deux fresques ont cependant en commun de représenter les péchés de l'empereur liés à sa détention du pouvoir temporel. Acidini Luchinat indique que dans la fresque de Maso, la figure de l'empereur est une apparition de la misère humaine, couvert de la

---

29. « Tanto basta per ricostruire idealmente la scena e comprendere che è la trasposizione fedele di testi che hanno codificato la leggenda di Silvestro e Costantino : primo fra tutti il *Constitutum Constantini* [...] non ha mancato di influenzare l'iconografia di questo tema, già in auge nel secolo XIII, prima ancora della sapida ripresa fattane da Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea* » (Acidini Luchinat 1998, 66).

lèpre à cause de son pouvoir auquel font référence les somptueux vêtements, insignes et ornements<sup>29</sup>. La fresque suivante, *L'apparition des saints Pierre et Paul à Constantin* (Planche D.2), montre l'empereur malade dans un espace clos par le baldaquin. Deux gardes impériaux endormis sont présents au premier plan. Constantin figure dans son lit au second plan, tourné vers la droite comme à Saint-Pierre de Rome et à San Piero a Grado. La main gauche sert toujours d'appui à la tête, tandis que la main droite se lève, dans une apparition qui indique que l'empereur s'est réveillé. Les deux bustes des apôtres figurent au troisième plan derrière le lit de l'empereur. En comparaison avec la représentation de l'espace de l'*Apparition* de Maso, la fresque romaine, le *Songe de Constantin* (Planche A.3) utilise un espace ouvert sur le palais impérial par l'usage de la figure syntactique de l'anticipation. Les personnages ne sont pas des bustes mais sont représentés en plein pied, leurs mains superposées à celles de l'empereur. L'empereur se fait ensuite montrer les icônes des saints Pierre et Paul par le pape dans la *Reconnaissance de l'icône* (Planche D.3). Les temporalités et les zones de l'image sont délimitées par des cloisons montrant successivement, de gauche à droite, le pontife à genoux, l'empereur trônant devant l'icône et l'assistance. L'empereur est au centre et non à gauche de l'image, comme c'était le cas à Saint-Pierre de Rome et à San Piero a Grado. Les visages des saints ne sont pas visibles sur l'icône, rendant ainsi l'association entre Sylvestre et Pierre moins explicite qu'à Rome. La gestuelle est évacuée : pas de main tendue, pas d'agenouillement. La cloison située entre le regardant et les personnages empêche de voir la position des corps au bas de la taille.

---

30. « Sotto il padiglione, la figura dell'imperatore è un'apparizione di miseria umana, coperto com'è di lebbra, e di potere esibito con vesti sontuose, insegne e ornamenti [...] » (Acidini Luchinat 1998, 66).

Ainsi se clos le processus de rédemption accompli par l'empereur depuis le premier épisode présenté dans *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2). Le rôle de la *Seconde Parousie* (Planche A.1) est de canaliser le rapport au Christ, à la fois pour l'empereur, l'apôtre Pierre et le pape. Le mur ouest de la chapelle offre une association des plaies de l'empereur lépreux aux stigmates du Christ, tandis que le pape fonde son pouvoir sur celui de Pierre qui apparaît dans les Royaume terrestre et céleste.



*[Constantin] considérait comme injuste que là où la tête de la religion chrétienne  
était établie par l'Empereur du ciel, l'empereur terrestre pût exercer un pouvoir  
quelconque*  
(*Monumenta Germaniæ historica, Epistolæ sæculi XIII*, t. 1, n° 703, traduction dans  
Augustin Fliche, *La chrétienté romaine, Histoire générale de l'Église*, t. 10, Paris,  
1950, p. 226, cité dans Pacaut 1957, 265-266).

### CHAPITRE 3

#### LA CONVERSION DE L'EMPEREUR

Il est proposé que suivant le baptême, le pouvoir du pape n'en soit que renforcé par une série de mesures ou d'actes qui témoignent ou soulignent son pouvoir. À partir du *Baptême de Constantin* (Planche A.6), le corps de l'empereur est en scission, c'est-à-dire que ses deux Corps corruptible et fictif sont dissociés. Nous suivrons les configurations parallèles de ces corps. Dans *Constantin présente la mitre au pontife* (Planche A.7), la place importante du Corps corruptible, identifié à un corps désarticulé, sera rapprochée de celle du Christ de Justice tel qu'on le retrouve dans la mosaïque de l'hôpital de Saint-Thomas in Formis. Le Corps politique de l'empereur est donné au pontife de la fresque dont les pouvoirs sont symbolisés surtout par la tiare. Ce n'est que dans la fresque suivante, *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre* (Planche A.8) que les Corps de l'empereur se fixeront dans une nouvelle configuration que je comparerai au rituel du couronnement de Frédéric II.

### 3.1 L'âme purifiée par le thaumaturge

Le baptême de Constantin pose divers problèmes de l'ordre des sources. En ce qui concerne la situation géographique de l'événement, on reconnaît aujourd'hui que la conversion de Constantin a eu lieu sur son lit de mort, environ deux ans après la mort de Sylvestre, et pas à Rome, mais à Nicomède, ville qui porte aujourd'hui le nom d'Izmit, en Turquie (Kane 2005, 14). Les sources qui racontent la conversion de Constantin au christianisme insistent davantage sur le rapport avec le Christ que ne le fait la fresque du *Baptême de Constantin* (Planche A.6) à Saint-Sylvestre. Dans le baptême rapporté par la *Donation de Constantin*, l'empereur annonce que « comme je me trouvais dans le bassin, je vis de mes yeux une main qui, du ciel, venait me toucher » (Valla 1547, 139) ; ou encore, dans la *Vie de Sylvestre* : « quand Constantin fut descendu dans l'eau du baptême, une grande lumière l'environna, et il en sortit pur de toute lèpre, et dit qu'il avait vu le Christ dans les cieux » (Jacques de Voragine 1267, 67) . Or, aucune indication de la présence du Christ n'est visible dans la fresque.

Les sermons aux lépreux fournissent peu de détails sur les modalités de la guérison car les prédicateurs n'envisagent généralement pas sa possibilité. Nicole Bériou indique qu'

« Il aurait été incongru, sans doute, d'entretenir les lépreux de la possibilité de guérison. Jacques de Vitry, qui ne s'adresse pas exclusivement à eux dans ses sermons modèles, admet que Dieu puisse redonner la santé à un malade qui s'est repenti et converti [...] » (Touati et Bériou, 62).

Dans la deuxième partie de son ouvrage *Voluntate Dei leprosus*, Nicole Bériou consacre une section à ce qu'elle appelle le « destin de la lèpre »,

particulièrement par la conversion et l'itinéraire de la perfection. Dans les sermons étudiés par Bériou, « les mots *conversio* et *convertere* lorsqu'ils sont employés dans nos textes, désignent rarement la démarche de l'homme se retournant vers Dieu [...] » (Touati et Bériou 1991, 53). Elle souligne que le thème est pourtant là, puisque Jacques de Vitry déclare que le premier effet de la maladie est de convertir à Dieu, qu'Humbert de Romans note que la maladie est l'occasion de la conversion, et que Guibert de Tournai décrit le processus de conversion intérieure qui va du repentir à la contemplation.

Dans le *Baptême de Constantin*, l'empereur est véritablement parvenu à nettoyer son âme puisqu'il est guéri de la maladie. Par rapport à la *Vie*, la *Donation* ou les sermons aux lépreux, la fresque a la particularité de présenter l'unique présence du pontife par laquelle l'empereur parvient à la guérison. Le corps nu de l'empereur semble indiquer une scission : au centre de l'image, le Corps corruptible dans l'eau du baptême; à droite, le Corps politique entre tunique et couronne conservé par la garde impériale. D'une manière similaire, Ernst Kantorowicz (2000) montre que la mort pouvait exposer les deux corps du roi par le recours à une effigie de cire fabriquée après la mort du roi, dont la Cour continue de prendre soin comme s'il était encore vivant. « D'un côté, le mannequin, corps éternel du roi en tant que celui-ci est associé à une institution publique (une *dignitas*), de l'autre le cadavre, corps éphémère du roi en tant qu'individu » (Ginzburg 2001, 74).

### **3.2 Corps en scission : l'empereur et le Christ de Justice**

Une fois le baptême effectué, la guérison de la maladie amène l'empereur à procéder à la donation des insignes du pouvoir temporel dans la fresque suivante, *Constantin présente la mitre au pontife* (Planche A.7), où j'ai souligné la place importante de l'empereur en regard du pape par son

mouvement désarticulé, entre gèneuflexion et frontalité du corps. En regard de la syntaxe visuelle de ses signes plastiques et iconiques, l'image offre trois zones.

Dans la zone droite, où Constantin tient la bride d'un cheval blanc, on aperçoit un château. Du haut des tours émergent six personnages dont l'un tient la couronne dorée, et l'autre le parasol, tous deux symboles du pouvoir de l'empereur. Les lignes des six tourelles de ce bâtiment sont multiples et minces, presque dessinées. Chaque ensemble de lignes définit le contour d'une tour, elle-même mise en relief par l'usage d'un ombrage. L'importance du bâtiment est marquée par la répétition d'une même ligne fine. Le château devient imposant par la multiplicité de ses tours. En haut à droite, six personnages émergent des hautes tours, que l'on voit *dal di sotto in su* : parfois de dessous, parfois de dessus. En comparaison, la zone gauche est occupée par le pape Sylvestre et un moine porteur de croix, dont aucune ligne verticale ferme ne se dessine. L'empereur, au centre, conserve le buste droit malgré sa prière, la tête haute. Son corps désarticulé prend toute la mesure d'une tension entre la gèneuflexion devant le pape, à gauche, et la verticalité du château auquel il est associé, à droite. Constantin fait le lien entre les deux espaces situés à sa gauche et à sa droite, en n'étant ni tout à fait dans l'un, ni tout à fait dans l'autre. Son pied avant se trouve plus près du pontife, mais son pied arrière est incliné devant le portail du château. La double perspective sur le château offre au spectateur la vue sur deux personnages importants : l'un qui tient la couronne dorée du bras gauche, et l'autre qui tient le parasol. En filigrane se joue, derrière le pontife et Constantin, une opposition entre un moine qu'on reconnaît grâce à sa tonsure, et un garde coiffé du bonnet impérial. La croix et le parasol sont tendus l'un vers l'autre. Au premier plan de la fresque se joue le

tendus l'un vers l'autre. Au premier plan de la fresque se joue le dénouement : les zones du centre et de gauche sont liées grâce à l'échange du couvre-chef blanc, la tiare.

Le Corps politique symbolisé par les divers insignes impériaux expose l'ampleur des pouvoirs revendiqués par le pape, dont le cas de la tiare est exemplaire. Arnaldo Marcone (2006) interprète la présence de la tiare comme un anachronisme symbolisant les revendications d'Innocent IV du pouvoir que détient l'empereur Frédéric II. Pour lui, c'est la *Donation de Constantin* qui constitue la principale source pour examiner les fresques de la chapelle Saint-Sylvestre. Le texte est relu et réinterprété du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle dans l'objectif de consolider le pouvoir du pape<sup>1</sup>. En opérant l'historique des insignes cérémoniaux pontificaux au Moyen-Âge, le pape Sylvestre lui apparaît occuper le rôle de principal protagoniste. Le manteau rouge et la tunique blanche revêtus par le pape, la tiare et la mitre, ainsi que tous les insignes remis par l'empereur témoigneraient du triomphe du Sacerdoce sur l'Empire. L'auteur ajoute que cette centralité du pouvoir était déjà présente dans la *Donation*, puisque Constantin avait déjà remis tous ses pouvoirs au pape. En opérant l'historique des insignes cérémoniaux pontificaux au Moyen-Âge, le pape Sylvestre apparaît à Marcone comme principal protagoniste. L'auteur explique que c'est depuis le pontificat de Léon IX, vers 1050, que le pontife romain est garni d'un couvre-chef (Marcone 2006, 923). Selon lui, c'est Innocent III qui explique le premier la signification du couvre-chef. « Déjà Innocent III, dans un sermon tenu à l'occasion de la fête de saint Sylvestre, avait souligné que la mitre fût *signum*

---

1. « Il papato, della Riforma dell'XI secolo sino al Trecento, segue una linea coerente di valorizzazione e di reinterpretazione delle relazioni tra Costantino e Silvestro alla luce di una costante rilettura del *Constitutum* in chiave politica ed ideologica » (Marcone 2006, 230).

*pontificii* et la tiare *signum imperii* [...]»<sup>2</sup>. » Le manteau rouge et la tunique blanche revêtus par le pape, la mitre, ainsi que tous les insignes remis par l'empereur témoignent d'une réinterprétation de la *Donation*, dans laquelle Sylvestre occupe la place prépondérante revendiquée par Innocent IV.

Le corps désarticulé de l'empereur dans la fresque pourrait être expliqué par le recours à l'iconographie du bon empereur par laquelle il modèle son corps, non sur la valeur de Purgatoire de la lèpre, mais sur la Justice du Christ. La valeur des trois zones identifiées dans *Constantin présente la mitre au pontife* (Planche A.7) est semblable à celles de la mosaïque de l'Hôpital de Saint-Thomas in Formis. Les deux images présentent le même traitement stylistique, comme le soulignent Fabio Gianfilippi et Alessandro Goracci (Gianfilippi et Goracci 1996, 10). De plus, Jean Guiraud indique que l'hôpital de Saint-Thomas in Formis était lui aussi situé sur la colline du Coelius à Rome et qu'il aurait pu s'agir de l'église dénommée Sainte-Marie *in Michæle* unie à la communauté des moines bénédictins de la basilique des Saints Quatre Couronnés par Pascal II en 1116 (Guiraud 1896, 244).

Ce vocable, S. Maria *in Michæle*, semble indiquer qu'elle était consacrée à la fois à la Vierge et à saint Michel, de même que Saint-Laurent *in Damaso* l'est en même temps à saint Laurent et à saint Damase. Or, non loin des Saints Quatre, sur le Coelius, se trouvait l'église de Saint Michel Archange plus connue dans la suite sous le nom de *Saint Thomas in formis*; peut-être faut-il voir dans cette église celle de Sainte Marie *in Michæle*. A Sainte Marie, vivaient aussi des moines mais ils devaient obéissance à l'abbé des Saints Quatre, auquel ils étaient soumis (Guiraud 1896, 244. C'est moi qui souligne).

---

2. « Già Innocenzo III, in un sermone tenuto in occasione della festa di San Silvestro, aveva argomentato come la mitra fosse *signum pontificii* e la tiara *signum imperii* [...] » (Marccone 2006, 920).



**Figure 3.1**

LORENZO, Jacopo di, et Cosma di LORENZO,  
Mosaïque au-dessus du portail de l'hôpital  
Saint-Thomas in Formis, Rome, c. 1210.

Dans *Constantin présente la mitre au pontife*, le pape est sauvé par l'empereur après s'être réfugié au Mont Soracte pour échapper aux persécutions. On pourrait comparer ce nouveau statut avec la libération de l'esclave blanc et prisonnier chrétien à gauche du Christ dans la mosaïque. D'autre part, à droite de l'empereur de la fresque, cinq membres de la suite impériale sont représentés derrière les tourelles, dont un qui tient la couronne dorée impériale et l'autre, le parasol pourpre. Il est possible d'associer les personnages païens de la fresque à l'esclave noir de la mosaïque puisque dans les deux cas, le païen est amené à se convertir au christianisme.

Dans la mosaïque, le Christ agrippe deux plus petits personnages situés de chaque côté, l'un blanc et l'autre noir. Chacune des deux zones à

droite et à gauche du Christ dans la mosaïque est en opposition. Selon Antonio Iacobini, qui opère une histoire de la peinture et des arts somptuaires d'Innocent III à Innocent IV entre 1198 et 1254 dans le quatrième chapitre de l'ouvrage *Roma nel Duecento* (1994), le personnage de gauche dans la mosaïque ferait écho à l'Église et celui de droite, à la Synagogue (Toubert 1985, cité dans Romanini 1994, 248). Cette dualité viserait à rappeler deux éléments. D'une part, la croix rouge et bleue tenue par le prisonnier symboliserait l'action de l'Ordre Trinitaire et la libération des prisonniers chrétiens enfermés aux mains des infidèles (*redemptio captivorum*) que le Christ libère (Romanini 1994, 247). D'autre part, l'esclave infidèle menotté (*redemptio paganorum*) pourrait être secouru en s'ouvrant à la religion chrétienne (Romanini 1994, 247).

Il ne faudrait pas exagérer l'importance de la fresque *Constantin présente la mitre au pontife* pour exposer les pouvoirs revendiqués par le pape. Selon Innocent IV, la gestion des affaires temporelles est une tâche qui incombe à la papauté par nature.

C'est donc mal envisager les faits, c'est ne pas savoir remonter à l'origine des choses, que de croire que le Siège apostolique n'est en possession du gouvernement de l'empire séculier que depuis Constantin seulement. Antérieurement déjà ce pouvoir était dans le Saint-Siège en vertu de sa nature et de son essence (Document E.4).

Innocent IV réclame ce pouvoir comme un droit qui lui est dû, qui n'est que confirmé par la *Donation de la Constantin* et qui s'est transmis jusqu'à lui. Il est possible que le cycle, en montrant Pierre deux fois sur le mur ouest et en exposant sa filiation avec Sylvestre par l'intermédiaire de l'icône, indique lui aussi que le pontife était déjà en possession du pouvoir sur l'empereur avant même qu'il lui en fasse don.



### 3.3 Corps fixés : un empereur vassalisé

La fresque intitulée *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre* (Planche A.8) pourrait avoir pour fonction de rappeler le couronnement de Frédéric II par lequel il aurait opéré un rituel vassalique. La figure de l'empereur se referme dans un Corps politique vassalisé, presque anéanti. Dans la fresque, l'empereur palefrenier marche devant Sylvestre, accompagné d'un garde impérial et d'un moine à cheval. Le pontife bénit Constantin, suivi des évêques reconnaissables à leur couvre-chef, la mitre, qui est une toque garnie de deux infules. Le parasol et le manteau rouge distinguent le pape. La tiare dont il est revêtu dans la fresque symbolise le pouvoir revendiqué par rapport à l'empereur.

L'abondance des symboles iconographiques dans *Constantin présente la mitre* (Planche A.7) serait l'indice du rappel du couronnement impérial de Frédéric II pour les historiens depuis les années 1970. C'est Guglielmo Matthiae, dans son ouvrage *Pittura politica del Medioevo romano*, qui avait présenté le premier cette hypothèse (1967, 91, n. 5, cité dans Giordani 1997, 45). Puis, en 1971, Christopher Walter observe que dans la fresque, Constantin I<sup>er</sup> conduit en écuyer la monture du pape. Pourtant, selon lui, cette histoire n'occupe qu'une place minime dans la légende de Constantin. Il en déduit qu'il s'agit là d'un prétexte à représenter la dernière partie de la cérémonie du couronnement impérial, l'*officium stratoris*. Finalement, en 2006, Arnaldo Marcone pose, au début du texte, l'hypothèse que le décor de la chapelle reflète l'histoire de la pensée politique<sup>3</sup> et des relations entre le pape et l'empereur. Pour soutenir cette hypothèse, l'auteur opère une histoire

---

3. « [Il ciclo] non rappresenta soltanto un momento importante della fortuna di Costantino in età medievale ma anche un documento di rilievo nella storia del pensiero politico e delle relazioni tra Chiesa e Impero » (Marcone 2006, 913).

des rituels pontificaux entre pape et empereur et de leurs rencontres, du développement de leurs insignes respectifs.

Christopher Walter et Arnaldo Marcone en viennent tous deux à la conclusion que, alors que dans les premières images et récits concernant la conversion de Constantin au christianisme, l'affirmation du pontife n'est pas tout à fait claire, la soumission de l'empereur dans les fresques de Saint-Sylvestre rend tout à fait clairs les motifs du pontife. Autrement dit, il y aurait une montée constante du pouvoir du pontife, reflétée dans les écrits et les images analysées et une prise de conscience de plus en plus grande. L'étude de Walter des deux dernières fresques du mur nord, qui sont mises en filiation avec l'image de Lothaire II, s'inscrit dans une étude plus vaste prenant en compte un corpus de deux autres images d'iconographie politique pontificale. On y compte les anciennes mosaïques du triclinium de Léon III (785-816) exécutées vers 800, les images aujourd'hui disparues qui ornaient la salle d'audience de Callixte II, et les mosaïques qui ornaient autrefois l'architrave du portique de Saint-Jean de Latran, exécutées probablement durant le pontificat de Clément III (1188-1191) ou de Célestin III (1191-1198) par Niccolò Angeli (Valenti 2007, 337). Les mosaïques sont aujourd'hui détruites mais il en subsiste des dessins faits au XVI<sup>e</sup> siècle.

La première étape du transfert des motifs iconographiques pontificaux se situe au VIII<sup>e</sup> siècle dans le triclinium du Latran. L'objet témoigne d'une complémentarité des pouvoirs spirituel et temporel en représentant d'un côté Pierre et Constantin agenouillés devant le Christ, et de l'autre Léon III et Charlemagne agenouillés devant Pierre. L'examen de la *Lettre* à Léon III écrite par Charlemagne témoigne aussi, selon Walter, d'une complémentarité des pouvoirs au VIII<sup>e</sup> siècle.

In his *Letter* to Leo III Charlemagne explains that his office is to defend the Church of Christ against the attacks of pagans and infidels, while the pope, like Moses, prays that the Christian people may be victorious over the enemies of God, so that the name of Jesus Christ may be glorified throughout the world (Walter 1971, 134).



**Figure 3.2**

ALEMANNI, Nicolò, dessin de la mosaïque du triclinium de LÉON III (détruit), 1625, Rome.

En second lieu, les mosaïques du portique du Latran témoigneraient d'une conception contractuelle du pouvoir.

It would then follow that the *Constitutum Constantini* was conceived in XII<sup>th</sup> century Rome as a contract analogous to the Concordat of Worms : the pope and the emperor in both cases recognize mutually their respective rights (Walter 1971, 123).



**Figure 3.3**

ANGELI, Niccolò, c. 1188-1198, mosaïques de l'architrave du portique de Saint Jean de Latran (détruites), Rome.

Les fresques de la chapelle Saint-Sylvestre sont considérées par Walter et Marcone comme la troisième étape, et l'une des dernières, de l'évolution de l'iconographie pontificale, dans laquelle l'office de *strator* confirme la décroissance du pouvoir de l'empereur. « Le symbolisme, comme le rituel, se fait désormais consciemment et explicitement un élément constitutif d'idéologie<sup>73</sup>. » Le rôle de *strator* correspondrait à une prise de conscience du rôle réduit de l'empereur au XIII<sup>e</sup> siècle. Christopher Walter explique que l'histoire des motifs iconographiques du pouvoir pontifical se solde progressivement par la disparition, au XIII<sup>e</sup> siècle, des symboles de l'empire devant ceux de l'Église. Cette disparition serait confirmée et appuyée par le rituel de *strator* effectué par Constantin dans *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre* (Planche A.8).

Il est difficile de savoir si l'on doit effectivement voir la dernière étape du rituel du couronnement impérial dans la fresque. Le mémoire de maîtrise d'Antoine Nemeth intitulé *Interprétation universaliste des couronnements*

4. « La simbologia, come il rituale, si fa ormai coscientemente ed esplicitamente elemento costitutivo di un' "ideologia" » (Marcone 2006, 932).

*impériaux à Rome de Charlemagne à Frédéric II (800-1292)* permet de préciser les liens entre le pape Innocent IV et l'empereur Frédéric II dans la cérémonie du couronnement, qui s'expriment surtout par le geste. L'auteur examine le déroulement de cette cérémonie à partir du *Pontifical romain* de Michel Andrieu (1940). Au XIII<sup>e</sup> siècle, c'est le pape lui-même qui couronne l'empereur selon un rituel précis appelé « Ordo ». Dans son septième chapitre, Nemeth expose toute l'importance du geste du couronnement et de son interprétation par le pape et l'empereur. Il explique que le couronnement impérial de Frédéric II, le 22 novembre 1220, a été célébré selon un nouvel Ordo, élaboré par le pape Innocent III. La réception de l'empereur devant la basilique Saint-Pierre constitue une étape importante de ce rituel, où l'empereur baise les pieds du pape. Cela est suivi de la prosternation de l'empereur à terre devant la Confession où le pape l'attend, assis sur son trône, puis par l'imposition de la mitre et de la couronne impériale. Or, dans la fresque *Constantin présente la mitre* (Planche A.7), la tiare est tenue par les deux protagonistes, soit le pape et l'empereur. Christopher Walter remarque que dans la fresque, l'empereur tend le couvre-chef à Sylvestre alors que la *Donation de Constantin* explique qu'il la pose directement sur sa tête. L'historien propose que cela vise à insister sur la soumission volontaire dont avait fait preuve Constantin face au pape Sylvestre. « It may be that in the fresco in the Chapel of Saint-Sylvester, executed during the pontificate of Innocent IV himself, Constantine is represented not as conferring a crown upon the pope but as resigning his authority to him (Walter 1971, 136) ». Il me semble que suivant la description de l'Ordo faite par Andrieu et rapportée par Nemeth, l'ambiguïté de ce geste sert peut-être aussi à représenter dans le même espace deux moments différents, soit la description de l'événement légendaire de la *Donation de Constantin* et l'imposition de la mitre.

Nemeth poursuit la description de l'Ordo en indiquant que l'empereur, dans l'étape suivante du rituel du couronnement, doit mener le pontife par la bride de son cheval. « À la fin, en procession, on quitte la basilique. Le pape monte sur son cheval. L'empereur tient l'étrier, et les deux se dirigent à l'église *Sanctæ Mariæ in Transpadina* où ils se séparent » (Nemeth 1975, 186)<sup>5</sup>. Pour Christopher Walter (1971), il est possible que Frédéric II ait également pu devoir effectuer un tel rituel en 1220 à son propre couronnement. Le grand-père de Frédéric II, Frédéric Barberousse, avait refusé à Sutri en 1155 de rendre hommage au pape Adrien IV, en interprétant le rituel de l'écuyer comme un serment vassalique, avant de s'y soumettre à Pavie en 1160 et à Venise en 1177.

Enfin le roi, ayant interrogé les vieux seigneurs... et s'étant informé soigneusement de la coutume, tant par leur rapport que par les anciens monuments, il fut résolu que le roi ferait les fonctions d'écuyer auprès du pape; ce qui fut exécuté le lendemain à la vue de toute l'armée; il lui tint l'étrier de bonne grâce pendant la longueur d'un jet de pierre (Duchesne 1955-1957, 392, cité dans Nemeth 1975, 178).

L'auteur appuie cette hypothèse en faisant référence à l'image du couronnement de Lothaire II au Latran, à laquelle Walter rattachait lui aussi les fresques de la chapelle de 1245. Alors que l'épisode où l'empereur conduit le cheval du pontife par la bride n'occupe qu'une toute petite place dans le texte, le cycle ménage une fresque entière à cet événement. Dans la *Donation*, le narrateur explique, au nom de l'empereur, que « [...] tenant la bride [du cheval du pape], par révérence pour saint Pierre, nous avons rempli pour lui la fonction d'écuyer » (Valla 1547, 143-144). Dans la fresque, l'empereur tient effectivement le cheval du pape par la bride avant d'entrer dans une bâtisse constituée d'une grande porte. Deux tours constituées d'arcs en berceau, de colonnes torsadées et d'un mur de brique sont

---

5. Je renvoie à l'excellent résumé de l'Ordo de Frédéric II par Antoine Nemeth pour les autres étapes du rituel : cf. Nemeth 1975, 184-186.

l'empereur tient effectivement le cheval du pape par la bride avant d'entrer dans une bâtisse constituée d'une grande porte. Deux tours constituées d'arcs en berceau, de colonnes torsadées et d'un mur de brique sont également visibles sur la paroi est. Pourrait-il s'agir de l'église *Sanctæ Mariæ in Transpadina*, comme le rapporte Michel Andrieu selon l'Ordo d'Innocent III?

Que la fresque intitulée *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre* (Planche A.8) fasse référence au couronnement de Frédéric II ou non, elle s'inscrit à l'opposé de la première fresque du registre central du mur ouest, *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes* (Planche A.2). La justice de l'empereur y apparaissait indigne en regard de celle du Christ et de l'apôtre Pierre à cause de la représentation de l'empereur trônant comme « Fontaine de Justice » (*Liber augustalis*), similaire à la statue de Castel del Torre. Il semble que le pontife ait ici profité de ce Corps politique d'abord contesté en récupérant les insignes de son pouvoir pour les revêtir dans le rituel du couronnement et de vassalité.



## CONCLUSION

L'examen des figures de l'empereur dans la chapelle Saint-Sylvestre a permis d'exposer la complexité de son corps par l'analyse anthropologique des gestes du pénitent et l'histoire politique de la lutte entre le Sacerdoce et l'Empire pour le pouvoir temporel. L'histoire du corps de l'empereur menée ici a tiré profit de la théorie des Deux Corps du roi exposée par Ernst Kantorowicz (2000) en montrant la tension, voire la scission qui habite le corps de l'empereur. La ressemblance entre le vocabulaire des juristes étudié par Kantorowicz et celui des prédicateurs qu'examinent François-Olivier Touati et Nicole Bériou (1991) permet un rapprochement entre le Corps corruptible et celui du lépreux. Cette analogie n'est pas anodine puisque dans les fresques, l'empereur peut dès lors être dit soumis au « Purgatoire présent » (Touati et Bériou 1991, 76) qui se manifeste par l'analogie entre les plaies de la lèpre et les stigmates de la Passion du Christ.

Dans les fresques, le Corps politique est fort : cela s'est vérifié par l'examen des nombreux symboles iconographiques du pouvoir temporel et la comparaison avec la conception de Frédéric II comme « Fontaine de Justice ». Ces deux conditions ont permis d'une part de conférer au pape les pouvoirs impériaux pour qu'il devienne, en quelque sorte, un seigneur féodal, rôle qu'on lui reconnaît depuis l'étude fondatrice de Christopher Walter (1971). D'autre part, le pontife profite de la maladie par son rôle de médecin de l'âme en devenant intercesseur et thaumaturge par la filiation avec l'apôtre Pierre. Suite au baptême, le Corps corruptible expose l'itinéraire du bon empereur, c'est-à-dire celui qui s'est tourné vers le Christ, a sauvé le pape et a sacrifié ses pouvoirs. Les fresques de la chapelle Saint-Sylvestre



m'apparaissent proches de l'interprétation proposée dans les sermons aux lépreux des prédicateurs du XIII<sup>e</sup> siècle, fondée sur la « théologie de la souffrance » (Touati 1982, 100). J'ai tenté à certains moments de rapprocher cette interprétation de l'iconographie de l'expérience mystique de François d'Assise, tout en la distinguant des cycles de fresques qui insistent davantage sur les péchés de l'empereur que sur sa rédemption.

La question de la pénitence et de la conversion de l'empereur à Saint-Sylvestre pourrait être mise en relation avec l'accès à la connaissance de Dieu à la Salle gothique, dont les fresques sont exécutées entre 1230 et 1250. Cette Salle, située elle aussi dans la Tour Saint-Sylvestre de la basilique des Saints Quatre Couronnés, présente un décor prenant pour thème l'encyclopédisme médiéval. Les fresques offrent une double narration. D'une part, sur la paroi méridionale, l'histoire de l'Église est représentée à travers les figures de l'Ancien et du Nouveau Testament, et une Somme encyclopédique des Vertus et des Béatitudes. D'autre part, sur la paroi septentrionale, on retrouve un récit cosmologique, c'est-à-dire laïc : un calendrier des douze mois de l'année, des personnifications allégoriques des Arts de la connaissance (grammaire, géométrie, musique, mathématique, astronomie), des personnifications des quatre saisons, les signes du Zodiaque, les vents, les planètes.

Parmi les différentes questions soulevées par Andreina Draghi (2006), la plus importante est celle du rôle de la rédemption dans l'accès à la connaissance générale et, ultimement, à la connaissance de Dieu. Dans un article de 2004, où Draghi procède à l'examen des deux personnages de l'une des fresques de la Salle gothique, le *Mois de mars*, on voit un homme en rédemption accompagné d'une sainte thaumaturge. La sainte retire une épine, symbole du vice de la volupté qu'apporte aux hommes le mois de

mars, du pied de l'homme pécheur. Ici, l'expérience de la douleur symboliserait le sacrifice du Christ. Cet exemple montre que le temps et les péchés qu'il apporte seraient porteurs de l'expérience et de la connaissance de Dieu. Le problème se pose : dans la Salle gothique, de quelle manière le dispositif pictural du processus de rédemption du péché permet-il l'accès à la connaissance de Dieu? Il me semble qu'il faudrait examiner les représentations du péché dans la Salle gothique. Elles pourraient avoir pour fonction de participer à faire le lien entre la narration théologique de la paroi méridionale et la narration laïque de la paroi septentrionale. Il serait fécond de comparer la fonction de la lèpre de l'empereur dans la chapelle à la fonction des péchés dans la Salle gothique. Cette comparaison n'a encore fait l'objet d'aucune étude. Pourtant, en 2004, Andreina Draghi (2004, 30) indiquait qu'il était urgent de reconsidérer les fresques de la chapelle à la lumière de la découverte de la Salle gothique.

La Salle gothique présente un immense intérêt. Par toute l'ampleur du thème de l'encyclopédisme médiéval, ces fresques permettent de comprendre la manière dont la papauté, à l'apogée de son pouvoir à la fin du Moyen-Âge, a mis en image la réponse à deux questions fondamentales de l'humanité : qui sommes-nous, où allons-nous?

## BIBLIOGRAPHIE

ABULAFIA 1988 - Abulafia, David, *Frederick II, a Medieval Emperor*, London, Allen Lane the Penguin Press, 1988, 466 pages, ill., cartes.

ACIDINI LUCHINAT 1998 - Acidini Luchinat, Cristina, et Enrica Neri Lusanna, *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, Milan, Electa, 1998, 373 pages, ill. noir et coul.

AIELLO 1992-1993 - Aiello, Vincenzo, « Costantino, la lebbra e il battesimo di Silvestro », *Costantino il Grande dall'antichità all'Umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico. Atti del convegno, Macerata, 18-20 dicembre 1990*, sous la direction de Giorgio Bonamente et Franca Fusco, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Macerata, 1992-1993, vol. 1, p. 17-58.

AKRICH 1986a - Akrich, Madeleine, « Le jugement dernier. Une sociologie de la beauté », *L'année sociologique*, 1986, p. 239-277.

AKRICH 1986b - Akrich, Madeleine, « Le polyptique de Beaune : la construction locale d'un universel », *Sociologie de l'art*, sous la direction de Raymonde Moulin, Paris, La Documentation française, 1986, p. 425-432.

ALEXANDER 1992 - Alexander, Jonathan James Graham, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, London and New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1992, 214 p., ill. coul.

ANDRIEU 1938-1941 - Andrieu, Michel, *Le Pontifical romain au Moyen-Âge*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Collection Studi e Testi, 86-88, 99), 1938-1941, 4 vol., diagr.

ANGHEBEN ET AL. 2006 - Angheben, Marcello, Peter K. Klein et Catherine Jolivet-Lévy, *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, sous la direction de Valentino Pace, Castel Bolognese (Bologne), Ithaca, 2006, 252 p., ill. noir et coul.

BARELLI 1998 - Barelli, Lia, « Il palazzo cardinalizio dei SS. Quattro Coronati a Roma nel Basso Medioevo », *Il Lazio tra Antichità e Medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, Roma, Quasar, 1998, p. 111-124.

BARELLI ET FALCONI 2000 - Barelli, Lia, et Mara Falconi, « Il palazzo cardinalizio dei SS. Quattro Coronati a Roma al tempo di Federico II », *Cultura artistica, città e architettura nell'età federiciana. Atti di convegni, Comitato nazionale per le celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di Federico II*, Roma, De Luca, 2000, p. 279-291.

BARRACLOUGH 1970 - Barraclough, Geoffrey, *La papauté au Moyen-Âge*, traduit de l'anglais par Marie Matignon, Paris, Flammarion (Collection Histoire illustrée de l'Europe, 3), 1970, 216 p., ill. noir et coul.

BECK 1913 - Beck, Egerton, « The Mitre and Tiara in Heraldry and Ornament (Concluded). II – The Tiara. », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 23, n° 126, 1913, p. 330-332.

BELTING 1974 - Belting, Hans, « Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 28, 1974, p. 1-29.

BOUCHER ET AUFRÈRE 1996 - Boucher, François, et Sydney Hervé Aufrère, *Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1996, 1<sup>ère</sup> édition 1965, 447 p., ill. coul.

BOUYÉ 2003 - Bouyé, Édouard, « Les armoiries pontificales à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle : construction d'une campagne de communication », *Médiévales*, Presses universitaires de Vincennes, n° 44, 2003, p. 173-198.

BRION 1978 - Brion, Marcel, *Frédéric II de Hohenstaufen*, Paris, Tallandier (Collection Figures de proue), 1978, 255 p.

BUCHTHAL 1966 - Buchtal, Hugo, « Early Fourteenth-Century Illuminations from Palermo », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 20, 1966, p. 103-118.

CRISTOFORI 1888 - Cristofori, Francesco, *Storia dei Cardinali di Santa Romana Chiesa, dal secolo V all'anno del Signore MDCCCLXXXVIII, cronotassi dei cardinali di Santa Romana Chiesa nelle loro sedi suburbicarie titoli presbiterali e diaconi, compilata sui manoscritti originali ed autentici esistenti nella biblioteca e negli archivi vaticani e su molteplici altre fonti storiche edite ed inedite antiche e moderne*, Rome, Tipografia De Propaganda Fide, vol. 1, 1888, lxii, 506 pages.

DELEHAYE 1913 - Delehayé, Hippolyte, « Le culte des Quatre-Couronnés à Rome », *Analecta Bollandiana*, Bruxelles, vol. 31, 1913, p. 63-71.

DIDI-HUBERMAN 1985 - Didi-Huberman, Georges (1985), « Un sang d'images », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 32, 1985, p. 123-153.

DIONIGI 1998 - Dionigi, Renzo, *SS. Quattuor Coronati: Bibliography and Iconography: an Essay*, Milano, Aisthesis, 1998, 255 p., ill. noir et coul.

DRAGHI 2004 - Draghi, Andreina, « Il ciclo dei mesi nell'aula gotica dei Santi Quattro Coronati a Roma : considerazioni sull'iconografia del mese di Marzo e sulla Cappella di San Silvestro », *Bolletino d'arte*, vol. 89, n° 128, 2004, p. 19-38.

DUCHESNE 1911 - Duchesne, Louis Marie Olivier, « Le culte romain des Quatre-Couronnés (Santi Quattro) », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, vol. 31, 1911, p. 231-246.

DUCHESNE 1955-1957 - Duchesne, Louis Marie Olivier, *Liber pontificalis*, Texte, introduction et commentaire par l'abbé L. Duchesne, Paris, E. de Boccard (Collection Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome), 1955-1957, 1<sup>ère</sup> édition 1886-1892, 3 vol., front., portr., plans, fac-sim.

FILIPPI 2001 - Filippi, Giuseppina, « La torre di accesso al primo cortile del complesso dei Santi Quattro Coronati a Roma: la rieborazione gotica sulle preesistenze classiche e romaniche », *Bolletino d'arte*, vol. 86, n° 118, 2001, p. 47-58.

FORCELLA 1869-1884 - Forcella, Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e di altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, raccolte e pubblicate da Vincenzo Forcella*, Rome, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1869-1884, 14 vol., in-fol., fig.

FRUTAZ 1962 - Frutaz, Amato Piero, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di studi romani, 3 v., 1962, ill., folio.

FUHRMANN 1985 - Fuhrmann, Horst, « Il vero imperatore è il papa: il potere imperiale nel Medio Evo », *Bulletino dell'Istituto storico Italiano per il Medio Evo*, vol. 92, 1985, p. 367-379.

FUSADE 1997 - Fusade, Fabienne, *La représentation visuelle du pouvoir carolingien à travers les manuscrits enluminés du IX<sup>e</sup> siècle*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1997, 2 vol.

GHETTI 1964 - Ghetti, Bruno M. Apollonji, *I Santi Quattro Coronati*, Roma, Marietti (Collection Le chiese di Roma illustrate, 81), 1964, 104 p., ill., plans.

GIANFILIPPI ET GORACCI 1996 - Gianfilippi, Fabio, et Alessandro Goracci, *Il ciclo di S. Silvestro ai Santi Quattro Coronati e la Roma di Innocenzo 4*, [s.l.], [s. n.], 1996, 17 p., ill.

GINZBURG 2001 - Ginzburg, Carlo, *À distance: neuf essais sur le point de vue critique en histoire*, Paris, Gallimard (Collection Bibliothèque des Histoires), 2001, 248 p.

GIORDANI 1997 - Giordani, Roberto, « Fenomeni di astrazione prolettica in un ciclo pittorico medioevale : gli affreschi dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma », *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, sous la direction de Gioacchino Barbera, Theresa Pugliatti, Caterina Zappia, Rome, De Luca, 1997, p. 41-48.

GOLZIO ET ZANDER 1963 - Golzio, Vincenzo et Giuseppe Zander, *Le chiese di Roma dall' XI al XVI secolo*, Bologna, Cappelli (Collection Roma cristiana, IV), 373 pages, 8 pl. coul., plans, ill. noir.

GUIRAUD 1896 - Guiraud, Jean, « Le titre des Saints Quatre Couronnés au Moyen-Âge », *Études d'histoire du Moyen-Âge dédiées à Gabriel Monod*, Paris, s.n., 1896, p. 235-252.

HENNION 1993 - Hennion, Antoine, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié (Collection Leçons de choses), 1993 406 p.

HENNION 1998 - Hennion, Antoine, « Hercule et Bach : la production de l'original », *Revue de musicologie*, n° 1, 1998, p. 193-121.

JACQUES DE VORAGINE 1267 - Jacques de Voragine, *La légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzewa, préface de Jean-Pie Lapierre, Paris, Éditions du Seuil (Collection Sagesses), 1998, 1<sup>ère</sup> édition 1267, 2 vol.

JAFFÉ 1864-1873 - Jaffé, Philippe, *Bibliotheca Rerum Germanicarum*, Berlin, Weidmann, 1864-1873, 6 vol.

JENKINS ET KITZINGER 1967 - Jenkins, Romilly J.H., et Ernst Kitzinger, « A Cross of the Patriarch Michael Cerularius with an Art-Historical Comment », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 21, 1967, p. 233-249.

KANE 2005 - Kane, Eileen, *The Church of San Silvestro in Capite in Rome*, Genève, Edizioni d'arte Marconi, 2005, 110 p., ill. coul.

KANTOROWICZ 2000 - Kantorowicz, Ernst Hartwig, *Oeuvres. L'empereur Frédéric II; Les deux Corps du Roi*, traduction de l'anglais et de l'allemand par Jean-Philippe et Nicole Genet et Albert Kohn, postface *Histoires d'un historien, Kantorowicz*, par Alain Boureau (1<sup>ère</sup> édition pour la postface : 1990), Paris, Gallimard (Collection Quarto), 2000, 1<sup>ère</sup> édition pour *L'empereur Frédéric II*: 1927; 1<sup>ère</sup> édition pour *Les deux corps du roi*: 1957, 1372 p., 95 ill.

KRAUTHEIMER 1999 - Krautheimer, Richard, *Rome : portrait d'une ville, 312-1308*, traduction de l'anglais Françoise Monfrin, Paris, Librairie générale française (Collection le Livre de poche, 562), 1999, 1<sup>ère</sup> édition 1980, 911 pages, ill., plans.

KRAUTHEIMER 1970 - Krautheimer, Richard, Wolfgang Frankl et Spencer Corbett, « SS. Quattro Coronati », *The Early Christian Basilicas of Roma (IV-IX cent.)*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana (Collection Monumenti di antichità cristiana), 1970, vol. 1 de *Corpus Basilicarum Christianarum Romæ*, xviii, 216 pages, ill., plans.

KRAUTHEIMER 1999 - Krautheimer, Richard, *Rome : portrait d'une ville, 312-1308*, traduction de l'anglais Françoise Monfrin, Paris, Librairie générale française (Collection le Livre de poche, 562), 1999, 1<sup>ère</sup> édition 1980, 911 p., ill., plans.

LE GOFF ET TRUONG 2003 - LeGoff, Jacques, et Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen-Âge*, Paris, Liana Levi (Collection Histoire), 231 p.

LESCUYER 1995 - Lescuyer, Mathieu, « Revue d'ouvrage. Nicole Bériou et François-Olivier Touati. *Voluntate Dei leprosus : les lépreux entre conversion et exclusion aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* », Bibliothèque de l'École des Chartes, 1995, vol. 153, n° 153-1, p. 192-193.

MAHN 1937 - Mahn, Jean-Berthold, « Les fresques du XIV<sup>e</sup> siècle à l'église des Quatre-Saints-Couronnés », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, 1937, vol. 54, p. 241-261.

MANSELLI 1981 - Manselli, Raoul, *Saint François d'Assise*, traduit de l'italien par Henri Louette, Paris, Éditions franciscaines, 1981, 327 p.

MANZI 1968 - Manzi, Pietro, « Il convento fortificato dei SS. Quattro Coronati nella storia e nell'arte », *Bolletino dell'Istituto storico e di cultura dell'Arma del Genio*, 1968, vol. 34, n° 96-98, 163 p.

MARCONE 2006 - Marcone, Arnaldo, « Gli affreschi costantiniani nella chiesa romana dei Quattro Coronati (XIII secolo) », *Rivista storica italiana*, 2006, vol. 118, n° 3, p. 919-932.

MARIN 1989 - Marin, Louis, « Piero della Francesca à Arezzo », *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989, 197 p.

MASSON 1957 - Masson, Georgina, *Frederick II of Hohenstaufen, a Life*, London, Secker & Warburg, 1957, 376 p., ill.

MATTHIAE 1964 - Matthiae, Guglielmo, *Pittura politica del medioevo romano*, Roma, Artistica, 1964, 95 p., ill.

MAZZA 1992 - Mazza, Mario, « Costantino nella storiografia ecclesiastica (dopo Eusebio) », *Costantino il Grande dall'antichità all'Umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico. Atti del convegno, Macerata, 18-20 dicembre 1990*, sous la direction de Giorgio Bonamente et Franca Fusco, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Macerata, 1992, vol. 1, p. 659-692.

MITCHELL 1980 - Mitchell, John, « St. Sylvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati », *Federico II e l'arte del Duecento italiano, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, 15-20 maggio 1978*, sous la direction de A.M. Romanini, [s.l.], Galatina (Collection Studi e Testi), 1980, tome 2, page 5-32.

MORBIDELLI 1999 - *Monastery of SS. Quattro Coronati*, Site web créé en 1999, <http://www.santiquattrocoronati.org/>, consulté le 24 avril 2007.

MUÑOZ 1913 - Muñoz, Antonio, « Gli affreschi della cappella di S. Silvestro ai Ss. Quattro Coronati e le recenti scoperte », *Nuovo bollettino di archeologia cristiana*, vol. 19, 1913, p. 205-211.

MUÑOZ 1914 - Muñoz, Antonio, *Il restauro della Chiesa e del Chiostro dei SS. Quattro Coronati, con 178 illustrazioni, 12 tavole e una pianta*, Rome, Danesi, 1914, 133 p.

MÜNTZ 1897 - Müntz, Eugène, « La tiare pontificale du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle », *Mémoires de l'académie des Inscriptions et belles-lettres*, Paris, Imprimerie nationale, 1897, 92 p.



NEMETH 1975 - Nemeth, Antoine, *Interprétation universaliste des couronnements impériaux à Rome de Charlemagne à Frédéric II (800-1292)*, mémoire de maîtrise en histoire, Montréal, Université de Montréal, 243 p.

PACAUT 1957 - Pacaut, Marcel, *La théocratie, L'Église et le pouvoir au Moyen-Âge*, Paris, Aubier (Collection Historique), 1957, 302 p.

PARAVICINI BAGLIANI 1997 - Paravicini Bagliani, Agostino, *Le corps du pape*, traduction de l'italien par Catherine Dalarun Mitrovitsa, Paris, Seuil, 1997, 1<sup>ère</sup> édition 1994, 391 p., ill.

PARAVICINI BAGLIANI 1998 - Paravicini Bagliani, Agostino, *Le Chiavi e la Tiara: Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, Viella (Collection La corte dei papi), 1998, 130 p.

PLOWDEN 1816 - Plowden, Edmund, *The Commentaries, or Reports of Edmund Plowden*, Londres, S. Brooke, 1816, 2 vol.

POIREL 2004 - Poirel, Dominique, « Pénitence », *Dictionnaire du Moyen-Âge*, sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, Paris, Éditions Quadrige, 2004, 1<sup>ère</sup> édition 2002, p. 1071-1072.

RACINE 1994 - Racine, Pierre, *L'Occident chrétien au XIII<sup>e</sup> siècle: destins du Saint-Empire et de l'Italie*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (Collection Regards sur l'histoire : histoire médiévale), 1994, 479 p.

RENAUD 1990 - Renaud, Philippe, *Frédéric Barberousse (1122-1190)*, Mémoire de maîtrise en histoire, Montréal, Université de Montréal, 1990, 119 p.

ROMANINI 1994 - Romanini, Angiola Maria, *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino, Seat, 1994, 1<sup>ère</sup> édition 1991, xxvii, 443 pages, ill.

SCHMITT 1990 - Schmitt, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, 432 p., ill.

SOHN 1977 - Sohn, Andreas, « Bilder als Zeichen der Herrschaft. Die Silvesterkapelle in SS. Quattro Coronati (Rom) », *Archivum historiæ pontificiæ*, vol. 35, 1977, p. 7-47.

SOLÈRE 2004 - Solère, Jean-Luc, « Corporéité », *Dictionnaire du Moyen-Âge*, sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, Paris, Éditions Quadrige, 2004, 1<sup>ère</sup> édition 2002, p. 343-347.

TOMEI 1985 - Tomei, Alessandro, « Storia di S. Silvestro », Catalogue de l'exposition *Laboratorio di restauro, Roma, Salone di Palazzo Barberini, 14 dicembre 1985-28 febbraio 1986*, s.l., Fratelli Palombi Editori (Collection Cataloghi), 1985, p. 60-167.

TOUATI 1982 - Touati, François-Olivier, « François d'Assise et la diffusion d'un modèle thérapeutique au XIII<sup>e</sup> siècle », *Histoire des sciences médicales*, tome XVI, n° 3, 1982, p. 175-184.

TOUATI ET BÉRIOU 1991 - Touati, François-Olivier, et Nicole Bériou, « *Voluntate Dei leprosus* », *Les lépreux entre exclusion et conversion aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Spolète, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1991, in-8°.

TOUBERT 1985 - Toubert, Hélène, « Revue d'ouvrage. G. Cipollone, *Il mosaico di S. Tommaso in Formis a Roma* », *Bulletin monumental*, n° 143, 1985, p. 309-310.

ULLMANN 1949 - Ullmann, Walter, *Medieval Papalism. The Political Theories of Medieval Canonists*, London, Methuen, 1949, xiv, 230 p.

ULLMANN 1965 - Ullmann, Walter, *The Growth of Papal Government in the Middle Ages : a Study in the Ideological Relation of Clerical to Lay Power*, London, Methuen, 1965, 1<sup>ère</sup> édition 1962, xxiv, 492 p.

VALLA 1547 - Valla, Lorenzo, *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*, (*Sur la donation de Constantin, à lui faussement attribuée et mensongère*), traduit et commenté par Jean-Baptiste Giard, préface de Carlo Ginzburg, Paris, Les Belles Lettres (Collection La Roue à livres), 1993, 1<sup>ère</sup> édition 1547, xxi, 149 pages.

VAN CLEVE 1972 - Van Cleve, Thomas Curtis, *The Emperor Frederick II of Hohenstaufen, Immutator Mundi*, Oxford, Clarendon Press, 1972, xx, 607 p., ill.

VALENTI 2007 - Valenti, Devis, « L'iconografia di Costantino nell'arte medioevale italiana », *1700<sup>th</sup> Anniversary of the Proclamation of Constantine as Emperor in York 306-2006, Fifth International Scientific Symposium « Nis*

*and Byzantium », University of Nis (Serbia), 3-5 June 2006, sous la direction de Misa Rakocija, City of Nis, s.n., 2007, p. 331-356.*

VAUCHEZ 1993 - Vauchez, André, *Apogée de la papauté et expansion de la chrétienté*, avec la collaboration de Jerzy Kloczowski, Paris, Desclée, 1993, 973 p.

WALTER 1971 - Walter, Christopher, « Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace », *Cahiers archéologiques*, vol. 21, 1971, p. 109-136.

## APPENDICE A

### FRESQUES DE LA CHAPELLE SAINT-SYLVESTRE

Planche		Page
A.1	ANONYME, <i>Seconde Parousie</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	103
A.2	ANONYME, <i>Constantin malade de la lèpre rassure les femmes</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	104
A.3	ANONYME, <i>Songe de Constantin</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, Rome, photographie de l'auteur.....	104
A.4	ANONYME, <i>Les messagers et Sylvestre au Mont Soracte</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	105
A.5	ANONYME, <i>Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	105
A.6	ANONYME, <i>Baptême de Constantin</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	106

A.7	ANONYME, <i>Constantin présente la mitre au pontife</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	106
A.8	ANONYME, <i>Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	107
A.9	ANONYME, <i>Sylvestre ressuscite le taureau</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome, photographie de l'auteur.....	107
A.10	ANONYME, <i>Invention de la Vraie Croix</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, Rome, photographie de l'auteur.....	108
A.11	ANONYME, <i>Sylvestre et le dragon</i> , c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, Rome, photographie de l'auteur.....	108



**Planche A.1**

ANONYME, *Seconde Parousie*,  
c. 1245, basilique des  
Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.



### Planche A.2

ANONYME, *Constantin malade de la lèpre rassure les femmes*,  
c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre,  
Rome.



### Planche A.3

ANONYME, *Songe de Constantin*, c. 1245, basilique des Saints Quatre  
Couronnés, Rome.





#### Planche A.4

ANONYME, *Les messagers et Sylvestre au Mont Soracte*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.



#### Planche A.5

ANONYME, *Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.





### Planche A.6

ANONYME, *Baptême de Constantin*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.



### Planche A.7

ANONYME, *Constantin présente la mitre au pontife*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.



### Planche A.8

ANONYME, *Constantin tient les rênes du cheval de Sylvestre*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.



### Planche A.9

ANONYME, *Sylvestre ressuscite le taureau*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.





**Planche A.10**

ANONYME, *Invention de la Vraie Croix*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, Rome.



**Planche A. 11**

ANONYME, *Sylvestre et le dragon*, c. 1245, basilique des Saints Quatre Couronnés, chapelle Saint-Sylvestre, Rome.

## APPENDICE B

### FRESQUES DE L'ANCIEN PORTIQUE DE SAINT-PIERRE DE ROME

Planche		Page
B.1	GRIMALDI, Girolamo, <i>Songe de Constantin</i> , XVI <sup>e</sup> siècle, dessin du cycle de fresques de l'ancien portique à l'opposite de la façade de Saint-Pierre de Rome, c. 1260-1280, tiré de l' <i>Album Grimaldi</i> , Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro A 64 ter, repris dans VALENTI 2007, 348, fig. 15.....	110
B.2	GRIMALDI, Girolamo, <i>Saint Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres</i> , XVI <sup>e</sup> siècle, dessin du cycle de fresques de l'ancien portique à l'opposite de la façade de Saint-Pierre de Rome, c. 1260-1280, tiré de l' <i>Album Grimaldi</i> , Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro A 64 ter, repris dans Valenti 2007, 349, fig. 16.....	110



### Planche B.1

GRIMALDI, Girolamo, *Songe de Constantin*, XVI<sup>e</sup> siècle, dessin du cycle de fresques de l'ancien portique à l'opposite de la façade de Saint-Pierre de Rome, c. 1260-1280.



### Planche B.2

GRIMALDI, Girolamo, *Saint Sylvestre montre à Constantin les images des apôtres*, XVI<sup>e</sup> siècle, dessin du cycle de fresques de l'ancien portique à l'opposite de la façade de Saint-Pierre de Rome, c. 1260-1280.

## APPENDICE C

### FRESQUES DE L'ÉGLISE DE SAN PIERO A GRADO

Planche		Page
C.1	ORLANDI, Deodato, <i>Songe de Constantin</i> , XIII <sup>e</sup> siècle, San Piero a Grado, Pise, tiré de VALENTI 2007, 350, fig. 17.....	112
C.2	ORLANDI, Deodato, <i>Sylvestre montre à Constantin l'icône des saints Pierre et Paul</i> , début du XIV <sup>e</sup> siècle, San Piero a Grado, Pise, tiré de VALENTI 2007, 350, fig. 18.....	112



### Planche C.1

ORLANDI, Deodato, *Songe de Constantin*, XIII<sup>e</sup> siècle, San Piero a Grado, Pise.



### Planche C.2

ORLANDI, Deodato, *Sylvestre montre à Constantin l'icône des saints Pierre et Paul*, début du XIV<sup>e</sup> siècle, San Piero a Grado, Pise.

## APPENDICE D

### FRESQUES DE LA CHAPELLE BARDI DI VERNIO

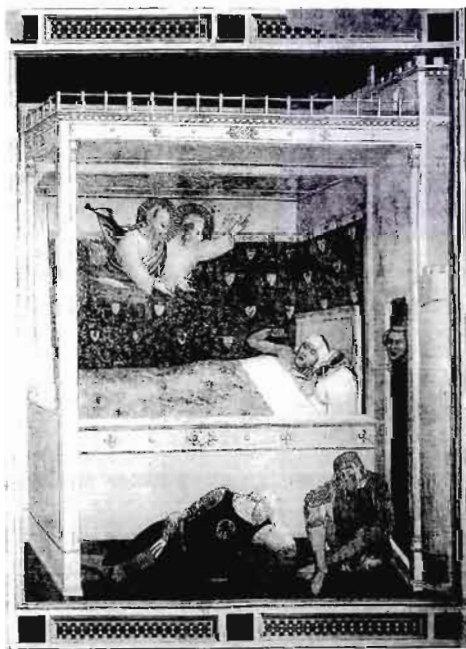
Planche		Page
D.1	BANCO, Maso di, <i>Constantin devant les mères</i> (détail), (1336-1338), chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence, tiré de ACIDINI LUCHINAT 1998, 265.....	114
D.2	BANCO, Maso di, <i>L'apparition des saints Pierre et Paul à Constantin</i> , 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence, tiré de ACIDINI LUCHINAT 1998, 77.....	114
D.3	BANCO, Maso di, <i>La reconnaissance de l'icône</i> (détail), 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence, tiré de VALENTI 2007, 353, fig. 21.....	115





### Planche D.1

BANCO, Maso di, *Constantin devant les mères* (détail), 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence.



### Planche D.2

BANCO, Maso di, *L'apparition des saints Pierre et Paul à Constantin*, 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence.



**Planche D.3**

BANCO, Maso di, *La reconnaissance de l'icône* (détail), 1336-1338, chapelle Bardi di Vernio, église Santa Croce, Florence.

## APPENDICE E

### DOCUMENTS

Document		Page
E.1	GRÉGOIRE IX, Bulle adressée à Frédéric II de Hohenstaufen, 23 octobre 1236. Tiré de <i>Monumenta Germaniæ historica, Epistolæ sæculi XIII</i> , t. 1, n° 703, cité par Pacaut 1957, 265-266, selon la traduction d'Augustin Fliche, <i>La chrétienté romaine, Histoire générale de l'Église</i> , t. 10. Paris, 1950, p. 226.....	117
E.2	Frédéric II de HOHENSTAUFEN, Manifeste répondant aux accusations lancées contre lui par la papauté, 1240. Tiré de J.F. BOEHMER, J. FICKER et E. WINCKELMANN (éd.), <i>Regesta imperii</i> , Innsbrück, 1881-1901, t. 5, 1198-1272, n° 2455, cité dans Pacaut 1957, 264-265.....	118
E.3	INNOCENT IV, condamnation de Frédéric II au concile de Lyon, 17 juillet 1245. Tiré de <i>Monumenta Germaniæ Historica, Epistolæ sæculi XIII</i> , n° 124, p. 93-94.....	118
E.4	RAINIER DE VITERBO, Bulle <i>Eger cui lenia</i> , 1245. Tiré de E. WINKELMANN, <i>Acta imperii inedita</i> , t. 2, Innsbrück, 1885, n° 1035, cité dans Pacaut 1957, 266.....	119

### Document E.1

GRÉGOIRE IX, Bulle adressée à Frédéric II de Hohenstaufen, 23 octobre 1236.

*En présentant le pontife comme celui qui fait l'empereur, la bulle place le pontife dans une position dominante grâce à la légende de la Donation de Constantin.*

« D'ailleurs, conclut-il, nous enjoignons à notre plume d'être brève afin de ne pas exagérer ce qui est manifestement vrai... et nous nous interdisons d'exaspérer tout honneur en opposant la vérité à ce que tu nous écris au sujet du droit royal et des évêques. Reporte-toi cependant au souvenir de tes prédécesseurs et réfléchis ; reviens aux exemples des empereurs d'heureuse mémoire tels que Constantin, Charlemagne, Arcadius et Valentinien, et considère-les attentivement... Car nous ne pouvons négliger ce fait, connu manifestement du monde entier, à savoir que ledit Constantin, qui possédait un pouvoir monarchique unique sur tous les pays de l'univers, a décrété, en accord avec le Sénat et le peuple non seulement de Rome, mais aussi de tout l'empire romain, avec le consentement unanime de tous, que le vicaire du prince des apôtres, qui s'acquittait sur toute la terre du pouvoir du sacerdoce et du gouvernement des âmes, était digne aussi de posséder sur le monde entier le principat des choses matérielles et des corps. Estimant qu'il devait gouverner les choses terrestres avec le fouet de la justice, il remit pour toujours au pontife romain, auquel le Seigneur avait confié sur terre le pouvoir des choses célestes, l'étendard et le sceptre impérial, Rome avec son duché... et l'empire, car il considérait comme injuste que là où la tête de la religion chrétienne était établie par l'Empereur du ciel, l'empereur terrestre pût exercer un pouvoir quelconque. Aussi, laissant l'Italie à la disposition de l'apôtre, il élut sa nouvelle demeure en Grèce. Par la suite, le Saint-Siège transféra l'empire, en la personne du susdit Charlemagne, des Grecs aux Germains, c'est-à-dire à tes prédécesseurs, par la consécration et l'onction, comme il a été fait pour toi-même. C'est ainsi que, sans diminuer en rien la substance et la juridiction de l'empire, il soumet à son autorité le tribunal impérial et il concède le pouvoir du glaive par le couronnement. D'où il s'ensuit que tu déroges au droit du Siège apostolique, à la foi et à l'honneur, en ne reconnaissant pas celui qui t'a fait empereur... Est-ce que ce ne serait pas une misérable folie si le fils persistait à attaquer son père, le disciple son maître, père et maître par lesquels, Dieu l'a enseigné, il peut être lié et délié non seulement sur terre, mais aussi dans les cieux? »

### Document E.2

Frédéric II de HOHENSTAUFEN, Manifeste répondant aux accusations lancées contre lui par la papauté, 1240.

*Frédéric II défend une conception de son pouvoir selon laquelle il conserve le droit à gérer le pouvoir temporel, en plus d'incarner la Justice.*

« La divine Providence a établi deux lumières au firmament céleste, l'une grande, l'autre petite. Loin de se nuire entre elles, la plus grande communique sa clarté à la plus petite. De même, elle a créé sur la terre deux puissances, la puissance sacerdotale et la puissance impériale, chargées la première de la surveillance, la seconde de la protection. Mais le pharisien qui est assis sur une chaire de pestilence, oint de l'huile de la méchanceté, a cherché à troubler cet ordre divin et à obscurcir l'éclat de la majesté impériale... Cet homme n'a de pape que le nom... Depuis son élévation, ce père non de miséricorde, mais de discorde, a jeté le trouble dans le monde entier. Ce grand dragon n'est lui-même que l'antéchrist dont il a prétendu que nous étions le précurseur. »

### Document E.3

INNOCENT IV, condamnation de Frédéric II au concile de Lyon II, 17 juillet 1245.

« Aussi, après avoir soigneusement délibéré avec nos frères et le Sacré Concile sur tous ces méfaits et divers autres excès coupables, nous qui, malgré notre indignité, sommes sur terre le vicaire de Jésus-Christ et à qui il a été dit dans la personne de l'apôtre Pierre : « Tout ce que tu lieras sur la terre... », déclarons que ledit prince, qui s'est montré indigne de l'empire, du royaume et de tout honneur et dignité, et qui s'est séparé de Dieu par ses iniquités, est liés par ses péchés et privé de tout honneur et dignité; ... et nous déliions à perpétuité du serment de fidélité tous ceux qui y sont astreints à son égard; nous interdisons par notre autorité apostolique de lui obéir en tant qu'empereur ou que roi... et nous décrétons que ceux qui lui apporteraient, en tant qu'empereur ou roi, aide, conseil ou faveur, seront excommuniés. De plus, que ceux auxquels appartient dans l'empire l'élection impériale élisent librement son successeur. Quant au royaume de Sicile, nous veillerons à y pourvoir avec le conseil de nos frères. »

#### Document E.4

RAINIER DE VITERBO, Bulle *Eger cui lenia*, 1245.

*Cette bulle est destinée à répondre aux attaques de Frédéric II consécutives à la sentence de Lyon II (Pacaut 1957, 266). La bulle exprime la doctrine théocratique grâce non seulement à la Donation de Constantin, mais aussi au don du Christ à saint Pierre des deux clefs du Royaume céleste.*

« ... Quiconque cherche à se soustraire à l'autorité [auctoritas] du vicaire du Christ... porte atteinte de ce fait à l'autorité du Christ lui-même. Le Roi des rois nous a constitué sur terre comme son mandataire universel et nous a attribué la plénitude du pouvoir en nous donnant, au prince des apôtres et à nous, de pouvoir lier et délier sur terre non seulement qui que ce soit, mais aussi quoi que ce soit... Le pontife romain peut exercer son pouvoir pontifical sur tout chrétien au moins occasionnellement..., à plus forte raison en vertu du péché. Le pouvoir du gouvernement temporel ne peut pas être exercé en dehors de l'Église, puisqu'il n'y a pas de pouvoir constitué par Dieu en dehors d'elle...

« ... Ils manquent de perspicacité et ils ne savent pas remonter à l'origine des choses, ceux qui s'imaginent que le Siège apostolique a reçu de Constantin la souveraineté de l'empire, alors qu'il l'avait auparavant, comme on le sait, par nature et à l'état potentiel. Notre-Seigneur Jésus-Christ, fils de Dieu, vrai homme et vrai Dieu, vrai roi et vrai prêtre selon l'ordre de Melchisédech..., a constitué au profit du Saint-Siège une monarchie non seulement pontificale, mais royale; il a remis au bienheureux Pierre et à ses successeurs les rênes de l'empire tout à la fois terrestre et céleste, comme l'indique la pluralité des clés. Vicaire du Christ, il a reçu le pouvoir d'exercer sa juridiction par l'une sur la terre pour les choses temporelles, par l'autre dans le ciel pour les choses spirituelles. »

## APPENDICE F

### CARTE

Carte	Page
F.1 Le monde occidental au XII <sup>e</sup> et au XIII <sup>e</sup> siècle, tiré de DUBY 2006, 59, c. B.....	121



**Carte F.1**  
Le monde occidental au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle.

